This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

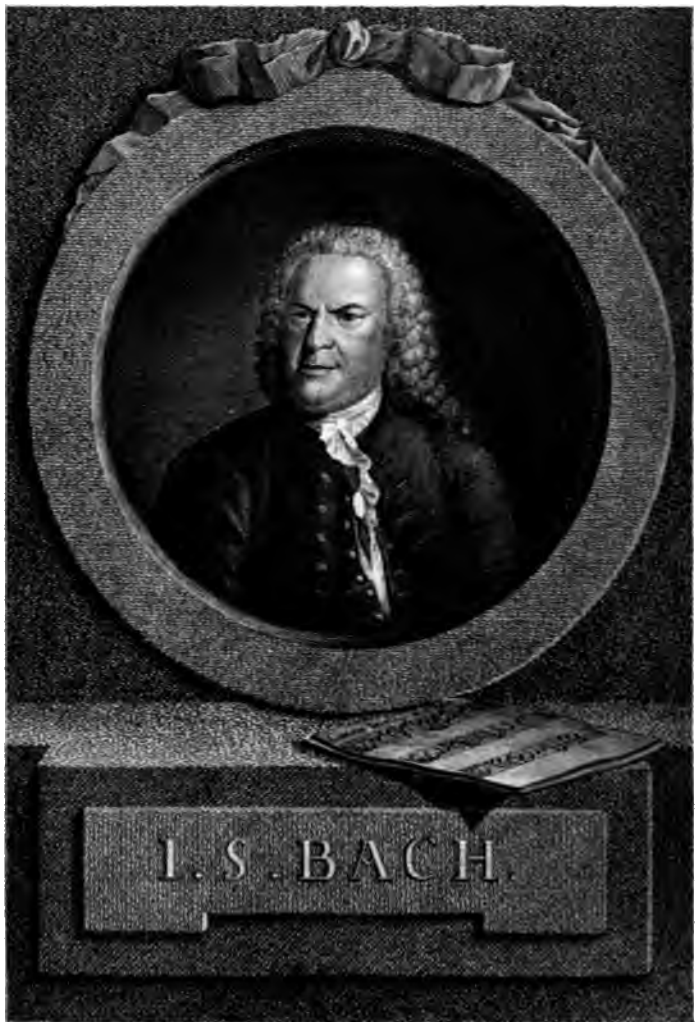
+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

600014362M

BO


I. S. BACH.

JOHANN SEBASTIAN BACH

VON

C. H. BITTER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEM FINANZMINISTER.

ZWEITE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

ERSTER BAND.

BERLIN 1881.

WILHELM BAENSCH VERLAGSHANDLUNG.

210 . 2.

IHRER KÖNIGLICHEN HOHEIT

DER REGIERENDEN

FRAU GROSSHERZOGIN LUISE VON BADEN

IN TIEFSTER EHRERBIETUNG ZUGEEIGNET

VOM VERFASSER.

BERLIN, im Juni 1880.

ALLERDURCHLAUCHTIGSTE GROSSHERZOGIN,

ALLERGNÄDIGSTE FÜRSTIN UND FRAU.

Eure Königliche Hoheit hatten Allergnädigst zu gestatten geruht, dass ich Allerhöchstderselben im Jahre 1865 meine Biographie Sebastian Bach's in Unterthänigkeit zueignen dürfe, und ich habe es mit ehrerbietigstem Danke anzuerkennen, dass mir die gnädigste Erlaubniss ertheilt worden ist, Allerhöchstderselben auch die gegenwärtig neue Auflage dieses Werks überreichen zu dürfen.

Wenn jene erste Auflage in weiten Kreisen eine mir unerwartet günstige Aufnahme gefunden hat, so darf ich auch glauben, dass der vorliegenden neuen Bearbeitung eine wohlwollende Beurtheilung nicht werde versagt werden.

Eure Königliche Hoheit wissen, dass ich bei derselben keinen anderen Zweck im Auge gehabt habe,

als den, der deutschen Kunst in einer ihrer edelsten Erscheinungen zu dienen, den grossen Tonsetzer, den ich vorher genannt, der lebenden Generation näher zu rücken, ihn ihr so weit als möglich verständlich zu machen.

Eure Königliche Hoheit werden, wie ich zu hoffen wage, diesem meinem Streben Allerhöchstdero Zustimmung nicht versagen.

Allerhöchstdieselben wollen deshalb diese meine vervollständigte Arbeit mit gnädiger Nachsicht huldreichst anzunehmen geruhen.

Mit dem Ausdruck tiefster Ehrerbietung verharre ich

Eurer Königlichen Hoheit

Allerunterthänigster

C. H. BITTER,

KÖNIGLICH PREUSSISCHER STAATS- UND FINANZMINISTER.

VORWORT

ZUR ERSTEN AUFLAGE.

Durch das nachstehende Werk habe ich nicht geglaubt, zu erschöpfen, was über Johann Sebastian Bach zu sagen wäre.

Zwar bin ich bemüht gewesen, dasjenige, was über seine Lebensgeschichte vorhanden war, zusammen zu tragen und zu ordnen, Unrichtiges zu verbessern und zu beseitigen, die vorhandenen Lücken auszufüllen, und, so weit als es möglich war, nicht Gekanntes hinzuzufügen.

Wer aber Bach mit seiner Besonderheit, seinem Wirken und seinen Werken einigermaassen kennt, wird die Schwierigkeiten nicht unterschätzen, denen eine geordnete und vollständige Biographie dieses merkwürdigen Mannes begegnen musste.

Je mehr ich selbst hiervon durchdrungen bin, um so dankbarer habe ich der entgegenkommenden Bemühungen aller Derer zu gedenken, mit denen mich

diese Arbeit in Berührung brachte.*) An alle aber, welche über die mir bekannten Kreise hinaus im Stande sein möchten, durch Forschung und Mittheilung ferneres Material zur Vervollständigung dieser Lebensgeschichte eines so grossen Künstlers beizutragen, ergeht hiermit die dringende Bitte, dies im Wege der allgemeinen Veröffentlichung oder durch Mittheilungen an den Unterzeichneten nicht zu verabsäumen. Sie werden dadurch eine Schuld abtragen helfen, mit welcher das deutsche Vaterland einem seiner edelsten Söhne bisher in Rückstand geblieben ist.

Ich habe geglaubt, mich bei der Schilderung des Lebens und Wirkens des gelehrtesten aller Tonsetzer

---

*) Ich nenne bei dieser Veranlassung mit der aufrichtigsten Erkenntlichkeit den Herrn Oberbürgermeister von Voss zu Halle, den Magistrat zu Mühlhausen, den Herrn Bürgermeister Emmerling und den Herrn Stadt-Cantor Stade zu Arnstadt, den Herrn Kammer-Musikus M. Fürstenau zu Dresden, den Superintendenten an der Thomas-Kirche zu Leipzig, Herrn Lechler und den Pfarrer zu St. Nicolai daselbst, Herrn Ahlefeld, vor Allen den Hochlöblichen Rath der Stadt Leipzig, in dessen Archive mir die wolhwollende Vermittelung Sr. Excellenz des Königlich Sächsischen Gesandten in Berlin, Herrn Grafen von Hohenthal, Eingang verschafft hatte.

Ich gedenke ferner mit besonderem Dank der über die Erfüllung selbst ausgedehnter Pflichten weit hinausgehenden Gefälligkeit des inzwischen leider verstorbenen Custos der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Herrn Dr. Espagne, welchem ich die Kenntniss der reichen Schätze verdanke, die in den Werken des grossen Tondichters niedergelegt sind.

Nicht weniger aber habe ich der freundlichen und wohlwollenden Unterstützung zu gedenken, welche mir in meinen Arbeiten durch den Herrn Musikdirector Rust, jetzt zu Leipzig, den sorgfältigen, in den Geist und die inneren wie äusseren Verhältnisse der Bach'schen

und Contrapunktisten, die je gelebt haben, aller abstracten Betrachtungen enthalten zu müssen.*

Es war mein Bestreben, seine Erscheinung der grossen Zahl derer näher zu rücken, die sich zwar nicht durchweg den gelehrten Musikern und Fachkünstlern hinzurechnen können, denen aber doch die tiefe und erhabene Kunst des grossen Meisters nicht ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch geblieben ist.

Ich habe zugleich danach gestrebt, das Interesse für jene zahlreichen Werke desselben, welche im Allgemeinen noch wenig gekannt sind, überall da anzuregen, wo das Schöne nicht um des sinnlichen Reizes, sondern um des edleren Gehalts willen gesucht wird, jenes Schöne, das so oft an uns unbeachtet, als etwas Fremdes, Unbekanntes vorüberzieht, wenn es nicht in prunkvolle und glänzende Gewande gekleidet wird.

Werke so tief eingedrungenen Bearbeiter der grossen Ausgabe der Bach-Gesellschaft, sowie endlich durch Herrn Alfred Dörffel, Besitzers eines musikalischen Leih-Instituts zu Leipzig, in reichstem Masse zu Theil geworden ist.

*) Aus der objectiven Darstellung seines Lebensganges und aus der Darlegung dessen, was er in seinen zahlreichen Werken niedergelegt hat, wird man besser, als aus jeder wenn auch noch so tiefsinnigen philosophischen Entwickelung erkennen, was er der Kunst im Allgemeinen, der deutschen Kunst aber vor Allem gewesen ist. Ein Theil der kritischen Beurtheilungen über die erste Auflage hat diesen Standpunkt getadelt. Aber welchen Nutzen würde wohl die Cultur-Geschichte davon haben, wenn man das Wesen eines grossen Tondichters in das Gebiet der speculativen Philosophie verlegen, oder aus seiner Lebens-Beschreibung eine Erörterung der Fachwissenschaft machen wollte?

Ich habe endlich dem grossen Meister, der in bescheidener Lebensstellung zur Ehre Gottes, zur religiösen Erbauung und zum Nutzen seiner Mitbürger jenen ausserordentlichen Reichthum herrlicher Werke geschaffen hat, ohne je des eigenen Vortheils zu gedenken, dem deutschen Künstler und Ehrenmanne in den Herzen aller derer ein Denkmal des Dankes und bleibender Anerkennung zu stiften gesucht, die mit wohlwollender Nachsicht aus dieser seiner Lebensgeschichte die Elemente einer freien und offenen Anschauung seiner künstlerischen Thätigkeit und Grösse schöpfen wollen.

MANNHEIM, im November 1864.

DER VERFASSER.

VORWORT

ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Die erste Ausgabe meiner Lebensbeschreibung Johann Sebastian Bach's ist bei ihrem Erscheinen vielfach durch nachsichtsvolles Lob ausgezeichnet worden; aber sie ist auch herbem Tadel begegnet.

Ich durfte der Kritik für beides dankbar sein. Insbesondere war mir der Tadel belehrend und nützlich.

Ich habe mich auch jetzt, nach wiederholt ernster Erwägung, nicht dazu entschliessen können, mit der Lebensgeschichte Sebastian Bach's, wie dies jetzt üblich ist, zugleich einen Abriss der Musik-, Literatur- und Cultur-Periode seines ganzen Zeitalters zu geben, oder Bach gleichsam als „den Inhaber des reinen Künstlerthums darzustellen, in welchem er als der Wendepunkt des weltgeistlichen Zeitalters zu betrachten sei".

Wer von jenem erweiterten Standpunkte aus Bach's Leben schildern wollte, würde zugleich mit

ihm und seinen unmittelbaren Vorgängern auch die Mehrzahl seiner musikalischen Zeitgenossen, unter diesen in jedem Falle Mattheson, Keiser, Telemann, Händel, Graun und Hasse in den speciellen Kreis seiner Betrachtungen ziehen müssen.

Daraus würde aber ein culturgeschichtliches Werk von so allgemeinem Inhalt jedenfalls von so ausserordentlichem Umfange bedingt sein, dass es jedem grösseren Leserkreis verschlossen bleiben müsste.

Was in dieser Beziehung von Erheblichkeit war, das habe ich in abgesonderten Arbeiten durch die Biographie der Söhne Sebastian Bach's*) und durch mein Werk: Zur Geschichte des Oratoriums**) zusammenzufassen gesucht. Diese Schriften, in Verbindung mit der Biographie Händel's von Chrysander und mit dem dritten Theile von Winterfeld's schönem Werke über den evangelischen Kirchen-Gesang dürften ein ziemlich vollständiges Bild derjenigen Musik-Periode geben, welche in der Kunst-Geschichte als die altklassische Periode der Contrapunktisten bezeichnet wird.***)

Man hat in meinem Werke eine vergleichende Betrachtung über Bach und Händel vermisst und wird sie auch in dieser neuen Ausgabe nicht finden.

---

*) Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach. Berlin 1868 bei W. Müller.

**) Berlin, 1871 bei R. Oppenheim.

***) Zur weiteren Vervollständigung der Geschichte dieser, die ersten zwei Drittheile des vorigen Jahrhunderts und darüber hinaus umfassenden Musik-Periode würde vor Allem noch eine geschichtliche Darstellung der damaligen Oper gehören, welche vorzugsweise R. Keiser, Mattheson, Graun, Porpora und Hasse zu behandeln hätte.

Ich habe sie mit Absicht vermieden.

Wohl weis ich, dass man zwischen Mozart und Rafael, zwischen Beethoven und Michel Angelo und zwischen Händel und Schackespeare Parallelen gezogen und hinreichend motivirt hat. Warum sollte man nicht auch den so nahe liegenden Vergleich zwischen zwei Männern anstellen wollen, deren künstlerische Laufbahn und deren Lebensziele und Lebenszeit so nahe neben einander dahinliefen?

Ich meine aber, dass die Kunst-Geschichte die Erscheinung Beider, die in ihrem ganzen Wesen, sowie in ihren Werken so durchaus verschieden waren, abgesondert zu würdigen haben werde. Welches wissenschaftliche Interesse sich an eine solche vergleichende Betrachtung anknüpfen liesse, — welchen Werth dieselbe, wenn sie über die gewöhnlichen feuilletonistischen Auffassungen hinausgehen sollte, in Bezug auf künstlerische und kritische Ergebnisse gewähren könnte, darüber habe ich mir genügenden Aufschluss nicht geben können.

Einen von beiden grossen Tonsetzern als den Wendepunkt der deutschen Musik bezeichnen zu wollen, würde geschichtlich ebenso unwahr sein, als es der Bedeutung des Anderen zu nahe treten müsste.

Kiesewetter's Ausspruch, dass Bach und Händel eine eigene Periode in der Musik begonnen und beschlossen hätten, kann ich nicht für richtig halten. Beide wurzelten in ihrem Jahrhundert, waren aus ihm hervorgewachsen. An Vorgängern hat es keinem von ihnen gefehlt. Ausserdem hat Sebastian Bach durch seine zahlreichen Schüler, insbesondere durch seinen Sohn Carl Philipp Emanuel direct

in die spätere Kunstperiode übergeleitet, die Verbindung der alten Schule mit dieser hergestellt.

Man kann die ausserordentliche Vollendung, welche sich in dem Erscheinen beider Männer darstellt, ihre riesige Combinationsgabe, die harmonische Eigenthümlichkeit und den melodischen Fluss ihrer Werke, die Wahrheit, Würde und Kraft ihres Ausdrucks, man kann bei Bach die Ausbildung des polyphonen Stils bis in seine äussersten Konsequenzen, bei Händel den geschichtlichen Geist, der alle seine Arbeiten durchweht, bei beiden grossen Männern endlich das ächt Künstlerische ihres Seins und Strebens in vollem Maasse anerkennen, und man wird doch auch zugleich zugeben müssen, dass in ihnen weder der Anfang noch das Ende der Musik-Gattungen zu finden ist, für welche sie gelebt und gewirkt haben.

Von diesen Anschauungen bin ich auch bei der Redaktion dieser zweiten Ausgabe Johann Sebastian Bach's ausgegangen. Im Uebrigen bin ich dem Systeme treu geblieben, nach welchem ich bei der ersten Auflage dieses Werkes verfahren bin. Insbesondere habe ich mich, mancher tadelnden Bemerkungen ungeachtet, nicht dazu entschliessen können, ihm eine mehr technische Färbung zu geben.

Es würde gewiss sehr thöricht sein, den Werth und Nutzen technischer Auseinandersetzungen für grosse Kunst-Werke, wie die Arbeiten Sebastian Bach's fast durchweg sind, in Zweifel ziehen zu wollen. Die kritischen Studien, welche wir in Bezug auf die Matthäus-Passion und die Kirchen-Cantaten Mosewius, in Bezug auf die Choräle und auf Einzelheiten aus den Cantaten, dem Weihnachts-Oratorio, den Passions-

Musiken und den Messen von Winterfeld, in Bezug auf das Magnificat und zahlreiche andere Tonstücke des grossen Meisters Robert Franz verdanken, nehmen unter den Arbeiten, welche diese Richtung hervorgebracht hat, einen hohen Rang ein.

Aber es sind dies eben Detail-Arbeiten, die nach meiner Meinung in der Allgemeinheit einer Lebens-Geschichte nur schwer und nicht mit vollem Nutzen ihre Stelle finden können. Das letztere wird vielmehr der Fall sein, wenn sie ihr Ziel abgesondert und mit der vollen Ruhe und Ausführlichkeit verfolgen, welche der Specialität so nothwendig ist.

Der Biographie bleibt doch vor Allem die Charakteristik der Hauptwerke im Grossen und Ganzen vorbehalten, die Feststellung der Zeit, in der sie entstanden sind und der Bedingungen, unter welchen sie entstehen konnten, sowie ihrer Wirkung für Mit- und Nachwelt. Es ist Sache des Biographen, den Gang, den sie äusserlich und innerlich innehalten, ihre besonderen Eigenthümlichkeiten, zu schildern.

Er kann in allen diesen Beziehungen hier etwas mehr, dort etwas weniger Vorliebe und Ausführlichkeit walten lassen. Aber in das technische Detail wird er immer nur ausnahmsweise eingehen dürfen.

Die Aufgabe, die ich mir von vornherein gestellt hatte, konnte hiernach nicht die sein, eine kritische Analyse aller Werke und Arbeiten des grossen Meisters zu geben, und dadurch vorzugsweise für Musik-Gelehrte und Musiker zu schreiben; sondern ich hatte die Absicht, die Erscheinung Johann Sebastian Bach's allen denen näher zu rücken, die an dem Inhalt seiner Werke Freude und Genuss finden, ohne

durch das Fachstudium speciell dazu hingeleitet z sein; zugleich das Interesse an den weniger bekannte Arbeiten desselben überall da anzuregen, wo für da wahrhaft Schöne, Grosse, Edle, Empfängniss und Ve ständniss vorhanden ist.

Diesen Zwecken zu genügen ist auch bei dies zweiten Auflage mein Bestreben gewesen.

Dass ich hierbei der inzwischen erschienenen Bi graphie Johann Sebastian Bach's von Ph. Spit (Band 1) mit Aufmerksamkeit gefolgt bin, wird m ebenso in der Ordnung als es begreiflich finden, da ich über die dort S. IX. der Vorrede über mein We aufgenommenen Bemerkungen stillschweigend fo gehe.

BERLIN, im Juni 1880.

C. H. BITTER,

KÖNIGLICH PREUSSISCHER FINANZMINISTER.

INHALT

DES ERSTEN BANDES.

	Seite
I. Einleitung	1
II. Abstammung und Familie	6
III. Jugend und Lehrzeit	49
IV. Arnstadt, Mühlhausen, Weimar. (1703—1717)	61
V. Cöthen. (1717—1722)	126
VI. Leipzig.	
a. (1723)	168
A. Die Kirchen-Cantaten	205
B. Die Motetten	300

I.

EINLEITUNG.

Wie in allen Gebieten des Lebens, so auch in dem der Künstlerwelt stellen sich die hervorragenden Grössen dem betrachtenden Blicke nicht selten als Erscheinungen dar, welche, wenn man sie abgelöst von den ihr Vorhandensein bedingenden Verhältnissen ins Auge fassen wollte, kaum erklärbar sein, als Phänomene der wunderbarsten Art vor uns stehen würden.

Und doch sind sie vorzugsweise nur das geläuterte und vervollkommnete Product ihrer Zeit. Ihre entscheidende Grösse liegt darin, dass sie alle Bedingungen derselben, ihrer Umgebung und ihres Ursprungs in höchster Vollendung in sich zusammenfassen.

So darf man auch die Erscheinung J. S. Bach's, des grossen deutschen Tonsetzers, dem dieses Werk gewidmet ist, nicht in Betrachtung ziehen, ohne einen begleitenden Blick auf die Umstände zu werfen, welche ausserhalb seiner eigenen gewaltigen Natur ihm die Bahn, die er beschritten hat, vorgezeichnet, geebnet, überhaupt möglich gemacht haben.

Wie sehr seine Kunstrichtung von unserm heutigen Standpunkte aus als vereinsamt angesehen werden möge, in seiner Zeit war sie dies nicht. Sebastian Bach war eben, wie alle grossen Männer, ein Ergebniss

seines Jahrhunderts. Er war aber auch zugleich der Ausfluss einer, seit Generationen in der Familie erkennbaren besonderen Natur-Anlage für die ernste Musik. Sein Erscheinen, sein Auftreten hatte nichts Phänomenales an sich. In seiner Person vereinigten sich nur alle jene Bedingungen, welche nothwendiger Weise vorhanden sein müssen, um eine gewisse Anlage und eine bestimmte Richtung in der Kunstthätigkeit zu ihrer höchsten Vollkommenheit auszubilden.*)

Johann Sebastian Bach war einer der grössesten Klavierspieler, die je gelebt haben, und ist der grösseste Orgelspieler aller Zeiten gewesen. Seinem Andenken ist dieser Ruhm geblieben. Die ausübende Kunst freilich, wie gross und gewaltig sie gewesen sein mochte, ist mit ihm in das Grab gesunken. Sie war zu Ende, als die Glieder zu erstarren begannen, welche sonst in so unerhörter Meisterschaft jene Tonmassen zu erhabenen Weihegesängen ausklingen liessen, als die Augen erblindeten, der Geist erlahmte, der diesen Feuer, Kraft und Grösse verliehen hatte.

Bleibend für uns und für alle Zeiten aber ist, was er als Tonsetzer geschaffen hat. Voll von jenem un-

---

*) Von diesem Gesichtspunkte aus kann man auch mit einem wesentlichen Theile des Inhalts einverstanden sein, den die geistvolle Kritik in der Leipz. Allg. Musik-Zeitung Nr. 35 bis 38, Jahrg. 1863, über E. O. Lindner's „Abhandlungen zur Tonkunst“ entwickelt, wenn wir auch nicht alle Consequenzen zugeben möchten, welche der Verfasser aus dem von ihm aufgestellten Systeme zieht. Wir glauben den Werth, den die neuere Kunst gewonnen hat, nicht zu unterschätzen. Dass aber in ihr eine Verflachung bemerkbar wird und dass diese nur durch ein erneuertes Anlehnen an die Prinzipien (nicht die Formen) beseitigt werden wird, nach denen die älteren Meister, unter ihnen auch Bach, ihre Werke schufen, kann kaum zweifelhaft sein. In der Kunst giebt es keine Reaction im politischen Sinne und keinen dieser entgegenstehenden Liberalismus. Es giebt nur Kriterien des mehr oder minder Vollendeten, des Schönen, Erhabenen, Grossen. Diese allein sind maassgebend für das kritische Urtheil.

erschöpflichen Reichthum, von jener wunderbaren Originalität, wie sie nur den Meistern ersten Ranges eigen ist, gehört er, gleich Mozart, der geringen Zahl derjenigen Männer an, welche Jahrhunderte nicht wieder zu erzeugen vermögen.

Vier Generationen hindurch vor ihm war die Musik, und zwar die ernste, kirchliche Musik, in der ausgebreiteten Familie heimisch gewesen, der er angehörte. Sie hatte sich nach und nach in dieselbe so eingebürgert, dass, wie erzählt wird,*) noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts alle Rathsmusiker zu Erfurt, wo zahlreiche Mitglieder der Familie Bach in Organisten-, Cantoren- und Stadtmusikerstellen gelebt hatten, „die Bache“ genannt wurden, obgleich dort schon seit längerer Zeit kein Bach mehr in solchem Amte angestellt war.

Es ist eine lehrreiche und interessante Beobachtung, vermöge deren wir diese Familie so viele Menschenalter hindurch, zahlreich und weit verzweigt wie sie war, diese schöne Natur-Anlage ausbilden, zu ihrem Lebenszweck erheben sehen. Die Musik ward damals für nicht viel etwas Besseres als eine „Profession“ erachtet und ging, ähnlich wie die zünftigen Gewerbe, von dem Vater auf den Sohn über. Dennoch finden wir in der Familie Bach's die Kunst als solche geübt. Der gewerbsmässige Betrieb, wie er zu jener Zeit nur zu oft sich in den Vordergrund drängte, trat in ihr gegen diese edlere Richtung weit zurück.

Nur dadurch wurde es möglich, dass jene Familiengabe ihren Gipfel und Culminationspunkt in unserm Meister erreichen konnte. Wir werden sehen, wie dieser, alle Bedingungen derselben in sich vereinigend, zugleich die musikalisch-kirchliche Richtung seiner Zeit mit evangelischem Bewusstsein und mit sittlicher

*) Adelung, Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit; S. 689.

Reinheit in sich aufnimmt, beide zur höchsten Vollkommenheit entwickelt.

Die Musik, insoweit sie als Kunst geübt wurde, war damals wesentlich in der Kirche zu Hause. Die Reformation hatte ihr in den protestantischen Ländern das neue Element des von der Gemeinde gesungenen Chorals und der dazu gehörigen Orgelbegleitung hinzugefügt. Das Streben der Organisten, diese Art des gottesdienstlichen Gesanges auf eine würdige und sinnige Weise zu heben, zu schmücken, hatte vorzugsweise dazu beizutragen, den künstlichen Contrapunkt auszubilden, das Orgelspiel zu entwickeln und zu vervollkommnen. In der protestantischen Kirche war auf diese Art die kunstreiche Behandlung des Chorals zu einer Art von Wissenschaft erhoben worden, welche der Würde, Grösse und dem feierlichen Ernst des Gegenstandes entsprechend grosse Meister in nicht geringer Zahl hatte entstehen lassen, und welche für alle diejenigen eine nothwendige Existenz-Bedingung wurde, welche in dem Dienst dieser Kirche ihre Lebensstellung suchten. Zu diesen gehörten die Vorfahren Sebastian Bach's. So waren schon lange vor ihm in seiner Familie alle jene Vorzüge heimisch gewesen, welche wir später in seiner Person bis zu den äussersten Grenzen der Vollendung entwickelt sehen werden.

Es war fast eine innere Nothwendigkeit, dass diese besondere Kunstrichtung sich in einem vorzugsweise begabten, von der Natur begünstigten Gliede der Familie in ausgeprägter Vollkommenheit darstellen musste. Ebenso erscheint es aber auch naturgemäss, dass von hier ab die übermässig entwickelte Kraft zu erlöschen beginnt. Wie Vortreffliches die Söhne Bach's geleistet haben mögen, es war in ihren Werken doch schon die Verflachung dessen erkennbar, was ihren Vater so sehr ausgezeichnet hatte Der zu seiner Zeit Alles beherrschende polyphone Cha-

rakter der Musik begann von ihm ab nach und nach sich der heut vorherrschenden Monophonie zu nähern, allmählig in diese überzugehen.

Bei dem Verlöschen der Richtung, in der J. S. Bach so gross gewesen war, und bei der schnell eintretenden Aenderung aller anderen, seine Zeit bedingenden Verhältnisse war es nur zu natürlich, dass das ganze System kurz nach dem Absterben der ersten Generation aus dem Geschlechte des grossen Tonmeisters fast vergessen zu werden anfing, seine eigne Grösse und Bedeutung aber nur noch von wenigen Bevorzugten gewürdigt wurde.*)

---

*) Eine in dem Journal des „Luxus und der Moden" von 1793 (Weimar) befindliche Correspondenz nennt als die grossen Tonsetzer der vergangenen Zeit. C. H. Graun, Hasse, C. P. E. Bach und Händel. In einzelnen Theilen der Musik seien auch J. G. Graun, Fr. Benda, Quanz, Telemann, Mattheson, Geminiani, Nichelmann, Janitsch, J. S. Bach, W. F. Bach und Kirnberger gross gewesen. Man könne sie aber den ersteren Männern nicht gleichstellen, weil ihre Grösse sich nur auf ein Fach beschränkt habe!

II.

Die Abstammung der Familie J. S. Bach's.

Dass es schon seit Jahrhunderten eine nicht geringe Anzahl von Personen gegeben hat, die den Namen Bach geführt haben, wird man als selbstverständlich und in gewissem Sinne auch als gleichgültig betrachten können.

Man wird es auch für zutreffend erachten, wenn auf die blosse Namens-Verwandtschaft hier nicht weiter eingegangen wird, soweit directe Beziehungen zu der Familie J. S. Bach's nicht nachweisbar sind.

Erst in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts war es, als, veranlasst durch Religionskämpfe, unter denen der Protestantismus in Ungarn zu leiden hatte, Veit Bach aus Pressburg, angeblich einer deutschen Familie entstammend, seines Gewerbes ein Weiss-Bäcker, seine Heimath an dem Donaustrande, nachdem er seine Güter zu Gelde gemacht hatte, verliess und nach Deutschland zog, um sich dort einen neuen Herd zu gründen. Nicht die breite Spiegelfläche eines mächtigen Stromes suchte er wieder zu gewinnen — die fruchtbaren Gefilde der sächsischen Lande waren es, die ihn fesselten.*)

---

*) Eigenthümlich genug enthalten die Kirchenbücher zu St Michaelis in Ohrdruff schon aus früherer Zeit mehrere Male den Namen Bach. So:

Er liess sich, da er in Thüringen genugsame Sicherheit für die lutherische Religion gefunden hatte, in dem Dorfe Wechmar bei Gotha nieder, wo er seinem Gott nach seiner Weise dienend sein früheres Gewerbe fortsetzte. In dem ungarischen Uebersiedler lebte der künstlerische Keim seiner zahlreichen Nachkommenschaft. Die Musik war damals wie noch jetzt eine in dem Heimathslande Veit Bach's verbreitete Kunst. Vorzugsweise von Zigeunern und in den niedern Volksschichten betrieben, wurde sie auch von ihm geübt. Sein Instrument war die Laute.*) Er spielte darauf mit so grosser Vorliebe, dass er sie mit zur Mühle nahm „und unter währendem Mahlen darauf gespielet".

Eine alte Chronik der Familie Bach, in der Königl. Bibliothek zu Berlin, zu der Philipp Emanuel die Bemerkung gefügt, dass sein seeliger Vater den ersten Aufsatz (d. h. den überwiegend grossen Theil derselben) vor vielen Jahren selbst gemacht, setzt hinzu: „Es muss doch hübsch zusammen ge-

---

Kunz Bach und Catharine Wechman, copulirt 1568 zu Wölfis.
Hans Bach, † 1579.
Lorenz Bach, † 1602.
Christoph Bach, † 1603.

Leider beginnen die Nachrichten über die Geburten dort erst mit dem Jahre 1618, so dass eine weitere genaue Bestimmung jener Familie Bach nicht stattfinden kann.

Doch drängt sich daraus die Frage auf, ob nicht Veit Bach, der Urvater, einer thüringischen Familie entsprossen und durch irgend einen Zufall nach Pressburg verschlagen, aber seiner Familien-Anhänglichkeit wegen wieder in die thüringischen Lande zurückgewandert sein möchte, wobei die Religionsfrage das den Ausschlag gebende Motiv gebildet haben mag.

*) Die Familien-Chronik, welche Carl Philipp Emanuel Bach mit vielfachen eigenhändigen Bemerkungen versehen Forkel übersandte, aus dessen Nachlass sie Pölchan erworben hat, nennt das Instrument Veit Bach's „einen Cythringen". Es ist aber keinem Zweifel unterworfen, dass wir dasselbe nach unserer jetzigen Begriffsbestimmung als „Laute" und nicht als Zither zu bezeichnen haben würden.

klungen haben, wiewohl er doch dabey den Takt sich hat imprimiren lernen."

Diesem Veit Bach ist jene lange Reihe von Tonsetzern entsprossen, welche in Sebastian Bach und seinen Nachkommen ihren Gipfel und Endpunkt erreicht hat. Er war der älteste bekannte Stammvater des Bach'schen Geschlechts. Ihm waren zwei Söhne geboren worden;*) beide, Anlage und Neigung zu der Lieblingsbeschäftigung ihres Vaters in sich tragend, waren dem Handwerkerstande bestimmt. Johann oder Hans, der ältere, sollte das Gewerbe des Vaters, die Bäckerei, erlernen, während der Andere, dessen Name uns nicht überliefert ist, zum Teppichmacher bestimmt wurde. Aber in der Familie lag eben der Keim des Professionistenwesens nicht. Deshalb wurde Hans Bach, „weil er eine sonderliche Neigung zur Musik gehabt," indem er dem Erlernen der Bäckerei entsagte, in welcher er muthmaasslich ein schlechter Meister geworden sein würde, bei dem Stadtpfeifer zu Gotha in die Lehre gegeben und in Folge dessen Musiker. Da die Musik zu jener Zeit, wie bereits erwähnt, im Wesentlichen als nichts besseres denn ein Gewerbe betrachtet wurde, lag in diesem Uebertreten des Bäckerburschen in den Bereich dessen, was wir jetzt als Kunst bezeichnen, irgend eine Besonderheit nicht. So war Hans Bach der erste aus der Familie, welcher in der Uebung dieser Kunst, die nach ihm über anderthalb Jahrhunderte hindurch Thüringen und Sachsen mit Musikern versorgt hat, seinen Lebensberuf suchte.

Zu jener Zeit hätte nach der Familien-Chronik das alte Schloss Grimmenstein zu Gotha noch gestanden und nach damaligem Gebrauch der Stadt-

*) Nach anderen Nachrichten hätte Veit Bach drei Söhne gehabt, von denen der jüngste, durch einen Unfall blind geworden, der blinde Jonas genannt worden wäre.

pfeifer auf dem Schlossthurm daselbst gewohnt. Bei ihm war Hans Bach und blieb auch nach beendigten Lehrjahren noch einige Zeit dort in Condition.

Nach Zerstörung des Schlosses und da auch inzwischen sein Vater Veit gestorben war, zog er wieder nach Wechmar, wo er sich mit Jungfer Anna Schmiedin, eines dortigen Gastwirths Tochter, verheirathete, auch des Vaters Güter in Besitz nahm. Von da aus war er öfters nach Gotha, Arnstadt, Erfurt, Eisenach, Schmalkalden und Suhl verschrieben worden, um den dortigen Stadtmusicis zu helfen. Er starb 1626 in Folge einer damals grassirenden contagiösen Krankheit. Sein Weib überlebte ihn neun Jahre.

Es scheint ein wunderlicher Kauz gewesen zu sein, dieser Hans Bach. Unter den in C. Ph. Emanuel Bach's Nachlass befindlichen Bildnissen aus der Familie befand sich von ihm (ausser einem anderen Bilde vom Jahre 1617) ein Holzschnitt in Folio, der ihn auf der Violine spielend mit einer grossen Schelle auf der linken Schulter darstellte. Auf dem Bilde aber waren folgende Reime zu lesen:

„Hier siehst Du geigen Hansen Bachen,
Wenn Du es hörst, so musst Du lachen,
Er geigt gleichwohl nach seiner Art
Und trägt einen hübschen Hans Bachen's Bart."

Unter diesen Versen befand sich ein Schild mit einer Narrenkappe. Hans Bach muss also eine Art Lustigmacher, gleichwohl ein Mann von einem gewissen Ruf gewesen sein, da zwei Bilder von ihm gefertigt worden und der Nachwelt überliefert sind.*

Dieser Hans Bach, der Geiger, mit der Schelle auf der linken Schulter, hatte, wie sein Bruder und zahlreiche seiner Nachkommen, drei Söhne. Von diesen war

---

*) Der andere Sohn Veit Bach's, der Teppichmacher, hinterliess bei seinem Tode drei Söhne, welche einen besonderen Zweig der Fa-

600014362M

bräuchlich und der Neben-Einnahmen wegen auch wohl nothwendig war, bei den sogenannten musikalischen Aufwartungen thätig. Es scheint aber, dass ihm diese keine besonderen Einnahmen eintrugen. Mindestens ersieht man aus der folgenden Eingabe, dass er einer Zulage zu seinem Einkommen bedürftig gewesen sein mag. Er schreibt an das Consistorium:

„Nachdem ich in die 31 Jahre in beiden Kirchen allhier beim Gottesdienste die gehörigen Organisten-Verrichtungen, wie nicht weniger auch zu Hofe bei Aussrichtungen und Festen auf gnädiges Erfordern unterthänigst Aufwartungen gepflogen etc., die Aufwartungen aber in der Stadt 1) wegen vieler nacheinander beschehenen Hochgräfl. Trauern etzliche Jahr her leider sehr geschwächt worden, sonsten aber 2) auch von wenigen Verdienst und 3) wegen Menge derer anderer Musikbeflissenen ich sehr selten mit darzu genommen werde, undt aber verständigt worden, wie dem vorigen Organisten aus dem Gotteskasten etzliche Maass Brodtkorn zum nothdürftigen Mitunterhalt gereicht worden. Als habe dahero mich auch unterstehen wollen bei Ew. Hoch Edel, Hoch Ehrwürdigen Excell. in Unterthänigkeit, um dergleichen Frucht-Addition mich anzumelden, und dieselbe wegen meines Gottlob gesunden, doch annahenden Alters fleissig zu ersuchen, Anlass genommen.

Arnstadt den 18 May ano 1672.

Ew. Hoch Edel, Hoch Ehrwürd. Exzellenz
Unterthänigster
gehorsamster
Heinrich Bach, Org.
mpp.“

Unterm 11. Juni desselben Jahres wurde denn auch bewilligt, „dass Ihme ad dies vitae jährlich 6 Maass Korn zur Zulage gerechnet werden sollten“.

Zehn Jahre später, nachdem er 67 Jahre alt geworden und das Alter sich bei ihm bemerklich zu

CARO

I. S. BACH.

JOHANN SEBASTIAN BACH

VON

C. H. BITTER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEM FINANZMINISTER.

ZWEITE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

ERSTER BAND.

BERLIN 1881.

WILHELM BAENSCH VERLAGSHANDLUNG.

210

bist Du so schön!“ gekannt. Der zu jener Zeit sogenannte galante Styl war ihm nicht fremd. Vielleicht war er der Erste, der es gewagt hat, die übermässige Sexte anzuwenden. Mindestens findet sich diese in einer von ihm um das Jahr 1680 componirten Motette vor. In seinen Compositionen zeigte er Kraft des harmonischen Ausdrucks, überraschende Modulation und reiche fliessende Melodie. Er soll ungemein viel geschrieben haben und seine Compositionen sind noch bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts vielfach aufgeführt worden. Möglicherweise gehört jene schöne, vielfach auch Sebastian Bach zugeschriebene 2chörige Motette: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn“, ihm an.*)

Johann Christoph war bereits in seinem 22. Jahre (1665) Hof-Organist zu Eisenach, eine Stelle, der er bis zu seinem Tode, 38 Jahre lang, mit Ruhm und

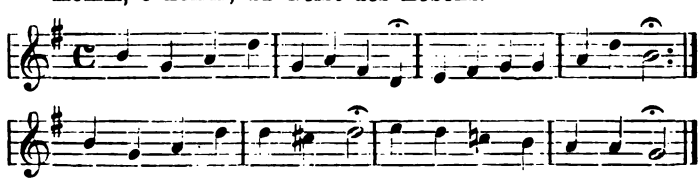
---

den Effect erstaunet. Hier habe ich nicht Sänger genug, ausserdem würde ich es gern einmal aufführen etc. etc.

Das Berliner Musikal. Wochenblatt von 1793 (S. 65 Nro. IX) sagt ferner: Von Johann Christoph Bach hatte C. Ph. E. Bach ein fünfstimmiges Kirchenstück, das von grosser Kraft und Kühnheit ist. Es ist 1676 gemacht. E. Bach hat eine vollständige Orchester-Begleitung dazu gesetzt und es in Hamburg mit mehreren Pausen von diesem seinen Ahnherrn, den er hoch verehrte, öfters aufführen lassen.

Choräle von demselben Meister werden noch jetzt gesungen. So enthält das Choralbuch von A. W. Bach, Berlin 1830, folgenden Choral von ihm mit der Jahreszahl 1680.

Komm, o komm, du Geist des Lebens.



*) Ueber Michael und Christoph Bach's Compositionen. Siehe Spitta: Johann Seb. Bach I. S. 40 ff.

Ehren, wenn auch nur mit geringem Lohn, vorgestanden hat.

Sein Leben war ein Leben der Sorge und Dürftigkeit.

Ein in dem Pfarr-Archiv zu Eisenach aufbewahrtes Actenheft (Organisten betr.), auf welches bei Gelegenheit der Nachrichten über Ambrosius Bach, den Vater Sebastian's, noch einmal zurückgewiesen werden wird, giebt hierüber merkwürdige Aufschlüsse. Es möge erlaubt sein, dieserhalb auf die in Th. IV unter Nro. 1 abgedruckten 15 Actenstücke Bezug zu nehmen, welche sämmtlich die dienstlichen und persönlichen Verhältnisse J. Chr. Bach's behandeln und unter denen vor Allem das Ober-Consistorial-Rescript vom 3. September 1693 (Nro. 9) von Interesse ist, weil dasselbe, der abweisenden Haltung des Stadtraths zu Eisenach gegenüber, ausdrücklich die bekannte Dürftigkeit J. Ch. Bach's hervorhebt. Es geht ferner aus dem unter Nro. 1, 2, 6 und 14 abgedruckten, zum Theil etwas langathmigen und überausführlichen Gesuchen des grossen Künstlers hervor, wie sehr es ihm daran gelegen gewesen ist, auch von den geringsten Einnahme-Quellen so wenig als möglich zu verlieren. Aus diesen im Uebrigen von einer nicht gewöhnlichen Bildung, von vieler Gewandtheit und einem gewissen advocatischen Geschick zeugenden Memorialien leuchtet durchweg die grosse Noth hervor, in der er sich bewegt haben muss, und die es ihm schwer machte, den dringendsten Anforderungen gerecht werden zu können, welche die Erhaltung seiner Familie erforderte. Wir sehen hingegen, wie der Rath zu Eisenach, ohne je ein Bewusstsein von der künstlerischen Grösse seines Organisten laut werden zu lassen, in seinen Berichten (Nro. 4 und 7) wiederholt darauf hinweist, „dass auch bei geringer Besoldung (Christoph Bach erhielt 116 Thlr. 1 Gr. 6 Pf. Gehalt, 2 Malter Korn und die vielbeschnittenen Brautmess-

Gebühren)*) jedweder Vater durch gutes Haushalten seine Kinder zu erziehen schuldig sei", wobei er zwar zu verstehen giebt, dass der Organist Bach keinen geordneten Haushalt geführt habe, diese Andeutung aber keineswegs irgendwie näher begründet.

Die Regierung, das Ober-Consistorium und der Landesherr selbst verwendeten sich vielfach für ihn, insbesondere um ihm zu einer freien Wohnung oder zu einem eigenen Hause zu verhelfen. Es scheint daher, dass man in den höheren Kreisen seinen Werth besser zu schätzen gewusst habe, als in dem ihm unmittelbar vorgesetzten Rathe zu Eisenach, der in dem armen, mit seinen Gesuchen stets wiederkehrenden Organisten wohl nur den unbequemen Supplicanten gesehen haben mag. Freilich hatte der Rath auch aus praktischer Kenntniss der Verhältnisse dafür gesorgt, dass die dortigen Organisten sich neben vielem Anderen auch

---

*) Verzeichniss der Besoldung des hiesigen (Eisenacher) Organisten, wie solche vor izo demselben gereicht wird (aus dem Jahre 1703 nach J. Chr. Bach's Tode).

51 Thlr. cour. aus der Procuratur des Kirch-Kastens und zwar
34 Thlr. 10 Gr. 10 Pf. aus der Collectur,
16 „ 10 „ 2 „ vom Schatz Pauli et Thomae durch Anweisung,
2 Malter Korn Eisenacher Gemäss.

7 Thlr. 10 Gr. 1 Pf. cour. aus der Kirche St. Anna, welche auf E. E. Raths Cämmerey verwiesen wurden.

12 „ — „ — „ aus der Raths Cämmerey wegen der Orgel zu St. Nicolai.

36 „ 12 „ — „ oder 32 Thlr. cour. an addition und Haus-Zins aus der Credit-Cassa.

9 „ — „ — „ oder 12 Thlr. My. v. d. Kastenschreiber, nehml.

116 Thlr. 1 Gr. 6 Pf. cour.

4 Thlr. 12 Gr. aus dem Gotteskasten.
1 „ 11 „ aus dem Legate .....
6 „ — „ addition aus dem Ottenberg-Legate.

Acta des Pfarr-Archivs zu Eisenach. Organisten betr. B. XXV. 1670—1756.

eidlich verpflichten mussten (Nro. 15), „sich an ihrer Besoldung genügen zu lassen".

Fast wie ein Hohn klingt es, dass derselbe J. Chr. Bach, der im Stande war, eine Hochzeits-Musik mit 12 selbstständigen Stimmen zu setzen, sich sein Leben hindurch damit abquälen musste, um zu den ihm vocationsmässig gebührenden geringen Hochzeits-Geldern zu gelangen.

Ungeachtet der ablehnenden Haltung des Raths hatte ihm das Wohlwollen der Regierung das alte Münzhaus zu Eisenach zur Wohnung eingeräumt (cf. den Revers Nro. 10). So war der Wohnungsnoth vom Jahre 1696 ab für einige Zeit abgeholfen, — nicht für immer. Denn im Jahre 1700 war das Haus zurückgezogen worden (Nro. 12) und es begannen die Schwierigkeiten von Neuem.

Was hätte dieser, in aller Einfachheit und Dürftigkeit so merkwürdige Mann leisten können, wenn glücklichere Verhältnisse seinen Geist emporgezogen hätten, statt ihn niederzudrücken. So liefert sein ärmliches Leben nur den Beweis, wie viel Schönes und Grosses in den Vorfahren J. S. Bach's verloren gegangen sein mag, weil sie eben nichts weiter sein wollten, als Organisten im Thüringer Lande. Was wäre aus Sebastian Bach selbst geworden, wenn er auf ihren Wegen hätte weiter wandeln wollen? Johann Christophs Leichen-Rede bewegte sich wohl mit Rücksicht auf seinen Kampf mit Sorgen und Dürftigkeit über den Text: Das Haupt, die Hände und die Füsse sind froh, dass nun das Ende der Arbeit kommen sei.*)

Gerber, indem er hervorhebt, dass dieser ausgezeichnete Mann seinem Zeitalter so unbekannt geblieben sei, meint, dass er, zufrieden mit seinem Loose, dem vertrauten Umgange mit seiner Kunst und mit dem treuherzigen Händedruck, mit dem seine Mit-

*) Gerber, Tonkünstler-Lexicon 1872. I. 216.

bürger ihm ihre Achtung und Liebe bewiesen, nichts geahnet habe von dem flüchtigen Ruhme, den die grosse Welt ihm hätte bieten können. Wohl mag dies letztere richtig gewesen sein. Dass aber Joh. Christoph Bach mit seinem Loose zufrieden gewesen wäre, ergeben die mitgetheilten Actenstücke nicht. Wo Dürftigkeit, Sorge und wirkliche Noth in das Leben, und seien dessen Ansprüche noch so bescheiden, so tief eingreifen, da kann keine Zufriedenheit wohnen.

Johann Christoph Bach hinterliess sechs Söhne, von denen vier Musiker waren, nämlich:

Johann Nicolaus, geb. am 10. Oktober 1669 bis 1740, wurde 1695 Organist zu Jena und war als Anfertiger vorzüglicher Klaviere bekannt;*)

Johann Christoph, der als Klavierlehrer in Hamburg, Erfurt, Rotterdam und zuletzt in England lebte;

Johann Friedrich, Organist an der St. Blasius-Kirche zu Mühlhausen, J. Sebastian's Nachfolger daselbst, welcher 1731 starb und ein starker Trunkenbold gewesen sein soll, und

Johann Michael, welcher Orgelbauer war. Man weiss von ihm nur, dass er nach Schweden ging;

Johann Christoph's Bruder, Heinrich Bach's zweiter Sohn, Johann Michael, ist für die Geschichte Sebastian Bach's deshalb von besonderem Interesse,

*) Des Vaters Stelle wurde im Jahre 1703 zunächst dem Joh. Nicolaus Bach zu Jena angeboten, auf dessen Verwendung aber dessen jüngerem Bruder Johann Bernhard, bis dahin Organist an der St. Catharinen-Kirche zu Magdeburg, übertragen.

Dieser starb 1749 und es wurde sein Sohn Joh. Ernst, der bereits Substitut des Vaters gewesen war, Organist. Im Jahre 1756 wurde dieser zum Kapellmeister des Herzogs zu Sachsen ernannt, behielt aber die Organisten-Stelle bei.

Ihm folgte 1777 sein Sohn Johann Georg, der Hof-Advocat war und dies Amt neben dem Organisten-Dienst ebenfalls beibehielt.

So blieb der letztere durch vier Generationen in den Händen derselben Familie.

weil dessen hinterlassene Tochter Maria Barbara Sebastian's erste Frau gewesen, mit welcher er seine berühmten Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel erzeugt hat.

Dieser Johann Michael Bach, im Jahre 1648 geboren, war, wie alle Glieder seiner Familie, ein vortrefflicher Musiker. Er folgte dem ausgezeichneten Orgelspieler Johann Effler, welcher als Nachfolger Johann Bach's an die Predigerkirche zu Erfurt berufen wurde, in dessen Organistendienst zu Gehren.

Sein Berufungs-Schreiben ist uns aufbewahrt und lautet:

„An den Gräffl. Gemeinschafts Rath und Ambtmann zu Gehren.

Nachdem der gewesene Organist zum Gehren, Johann Effler, seinen Dienst resigniret und solchen schon vor etzlichen Wochen wirklich verlassen, So haben die Durchl. und Hochgeboren Unsre Hochgräffl. gnädigen Herrschaften und Vormundschaft zu Sondershausen, welche diesen erledigten Dienst wiederumb zu ersetzen, der gewöhnlichen Ordnung nach zukommt, gnädig verwilliget, dass Johann Michael Bach darzu befördert werden möge. Ihr wollet derowegen verfügen, dass er auf morgenden Sonntag zur gewöhnlichen Probe fürgestellet, des Pfarrers und Substituti, wie auch des Raths und der Gemeinde erclärung darüber vernommen, selbige in's Consistorium anhero eingeschicket, auch darauf der Vocation und Confirmation halber fernere Verordnung erwartet werde.

Datum den 4. 8bris año 1673.

Gräffl. Schwarzb. ins Ambts Gehren verordnete Praeses und Consistoriales zu Arnstadt."

Am 5. Oktober 1673 fand die Probe statt. Der persönliche Eindruck des Candidaten scheint ein günstiger gewesen zu sein. Dies geht mindestens aus dem

über die Probe erstatteten hier folgenden Berichte hervor:

„Hoch Edele und Wohl Ehrwürdige, Grossachtbare und Hochgelahrte Herren etc. etc.

Ew. Herrlichkeiten etc. ist ohne mein Erinnern bewusst, wassmassen von 8 Tagen Domini 19 Trinitatis Johann Michael Bach von Arnstadt zum Organistendienst anher nach Gehren vorstellig gemacht, und seine proba zu schlagen angewiesen worden. Nachdem dann noch bemerkten Tages sowohl der H. Pfarrer substitutus alss die Verordneten des Raths allhier wegen des Praesentati Person, Kunst und abgelegten Probe sich erklähret, dass sie an derselben nichts zu desiteriren, sondern sagten vielmehr gnädigst und gnädiger Fürstl. und Gräffl. Herrschaft unterthänigsten und unterthänigen gehorsamsten Dank, dass Sie diese Gemeinde und Kirche mit einem stillen eingezogenen Kunsterfahrnen Subjecto versehen wollen, Sonderlich haben die Rathsmeister auf heutiges beschehenes Zureden sich erbothen zu der ordinar Besoldung, welche der Organiste allhier aus dem Fleck Gehren überkommen, auch die 10 fl. addition, so dem abgezogenen Organisten seines Fleisses und meriten halber zugewendet, Ihm dem neuen Organisten ebenmässig dergestallt zu verwilligen, und künftig zu reichen, dass so lange Er bey diesem Dienste verharren würde, dieselbe nicht allein vor seine Ufwartung in der Kirche, sondern auch als Gemeiner Schreiber ihres Fleckens jährlich zu gewarten haben.

Datum Gehren, d. 13. 8bris 1673.

Ew. Hoch Edel. Herrlichk. Dienstschuldiger
Laurentius Andreas Roth mpp.“

Diesen günstigen Eindruck scheint sich Johann Michael Bach, der hienach auch als Gemeinde-Schreiber zu fungiren hatte, erhalten zu haben. Seine natürlicherweise nicht allzu reichliche Besoldung in diesem Dienste hat er folgendermaassen nachgewiesen:

„An den Gräffl. Schwarzburgischen Cammerrath
Günther Wetzing zu Arnstadt.
Hoch Edler, Vester und Hochgelahrter, insonders HochgeEhrtester Patron,

Wass uf gnädigen Befehl des Hochgebohrnen etc. etc. unseres Gnädigen Graffens und Herres Ew. Hoch Edel Excellenz wegen meiner allhiesigen Besoldung, jüngsthin an mich gelangen lassen, solches habe aus Dero Geehrtesten mit mehrern ersehen. Gleichwie nun Ihre Hochgräffl. Gnaden ich in unterthänigstem Gehorsam hierinne folge zu leisten pflichtig, also habe das erlangte Salarium aufgezeichnet, und habens gehorsamlich einschicken und Ew. Hoch-Edel Excellenz meine Wenigkeit zu Dero hohen affection fernerweit recomandiren sollen, alss der lebenslang verharet,

Gehren, den 15. Novbr. 1686.

Ew. Hoch Edeln Excellenz
dienstgehorsamster
Johann Michael Bach mpp.“

Das Verzeichniss des Dienst-Einkommens der Organistenstelle zu Gehren aber besagt:

„Die Organisten Besoldung zum Gehren besteht auss folgenden Posten:

59 fl. aus der Gemeinde, 5 fl. aus dem Gotteshause, 4½ fl. Rechnungsgeld, 3½ fl. Ohm Gebühren, 3½ Eymer Bier an Fasskannen, 6 Clafftern Holtz aus der Gemeinde, 12 Clafftern von Gnädiger Herrschaft, ¼ Eymer Kofend, ½ Maas Trabern von einem jedweden Bier, welches ausgeschenket wird, 9 Maass Gerste Zehendfrei zu brauen, ½ Acker Orthland zu gebrauchen und Freye Wohnung.

Solchergestalt waren die Einkünfte, mit denen Johann Michael seine Familie zu ernähren hatte, welche aus seiner Frau, „weil. Herrn Stadtschreibers Wiedemann von Arnstadt zweiten Tochter“ und aus vier bei seinem Tode noch unversorgten Töchtern

bestand; Söhne hatte er nicht hinterlassen. Seine Kinder waren:

Friedalena Margaretha, geb. im Jahre 1675,
Anna Dorothea, geb. 1677,
Barbara Catharina, geb. den 13. December 1679, (S. Bach's erste Frau),
Maria Sophia, geb. 1682,
Maria Barbara, geb. 1684,
Gottfried, geb. den 20. März 1690, gest. im Jahre 1691.

Des letzteren Pathe war J. Christoph Bach, Hof- und Stadt-Musikus zu Arnstadt, dessen weiterhin Erwähnung geschehen wird.

Johann Michael Bach starb am Himmelfahrtstage des Jahres 1694, wie das Kirchenbuch ergiebt in einem Alter von 46 Jahren, 3 Wochen und 1 Tag. Er ist am 19. Mai desselben Jahres begraben worden.

Er war als ächter Bach ein fleissiger Componist, Contrapunktist im strengen Styl, von dem noch einige Motetten, insbesondere eine zweichörige, mit acht Realstimmen, bekannt sind, und der viele Klavier-Sachen, besonders Sonaten, geschrieben hat.

Gerber besass von ihm, wie wir weiter unten sehen werden, eine grosse Anzahl von fugirten und figurirten Choral-Vorspielen, die er mit besonderer Anerkennung hervorhebt.

Des dritten der Enkel des Urvaters Veit Bach, Christoph, ist oben bereits Erwähnung gethan. Das Geschick hatte ihn zum Grossvater des merkwürdigen Tonsetzers bestimmt, dessen Andenken dies Werk gewidmet ist. Denn von seinen drei Söhnen

Georg Christoph, geboren 1641, gestorben 1697,
Johann Ambrosius, geboren 1645, gestorben 1695,
Johann Christoph, geboren 1645, gestorben 1694,

von denen die beiden letzteren Zwillingsbrüder waren, hat J. Ambrosius dem grossen Tonmeister das Leben gegeben.

Dieser Johann Ambrosius, Johann Sebastian's Vater, war Hof- und Stadt-Musikus zu Eisenach und wie sein Oheim Johann Bach, mit einer Elisabeth Lämmerhirt, gleichfalls der Tochter eines Rathsverwandten Valentin Lämmerhirt aus Erfurt, vermählt, mit der er in allem acht Kinder hatte. Drei Söhne haben ihn überlebt, nehmlich ausser Johann Sebastian:

Johann Christoph, geboren 1671,
Johann Jacob, geboren zu Eisenach 1682.

Dieser letztere hatte „bei seines Vaters Successore die Stadtpfeiferkunst erlernt", und war dann im Jahre 1704 als Hautboist in Schwedische Dienste getreten. „Hatte die Fatalität, mit seinem gnädigsten Könige Carolo XII. nach der unglücklichen Pultawa'schen Bataille das türkische Bender zu erreichen. Allwo er in die 8 bis 9 Jahre lang seinem Könige ausgehalten; und sodann ein Jahr vor des Königs retour die Gnade genossen, als Königlicher Hof- und Kammer-Musikus nach Stockholm in Ruhe zu gehen."

Die Chronik meldet von ihm ferner: „Von Bender ist er nach Constantinopel gereiset und hat da von dem berühmten Flötenisten Buffardin, welcher mit einem französischen Gesandten dorthin gekommen war, Lektion auf der Flöte genommen. Diese Nachricht gab Buffardin selbst, wie er einstens bei J. S. Bach in Leipzig war."

Von Johann Ambrosius Leben hat uns die Chronik nur wenig aufbewahrt. Etwas mehr weiss man von seinem Zwillingsbruder, dem Hof- und Stadt-Musikus Johann Christoph Bach in Arnstadt.

Die Nachrichten, welche uns aus dessen Leben erhalten sind, sind besonders eigenthümlicher Natur und für die Geschichte der Vorfahren Sebastian Bach's von hohem Werth.

Spitta (S. 157 ff.) weist nach, dass Christoph Bach, im Jahre 1673 wegen eines Verhältnisses mit einer

Anna Kunigunde Wienerin vor das Arnstädter Consistorium geladen, in Gefahr war, sich gegen seinen Willen verheirathen zu müssen, und dass sein energischer Charakter ihn hievor bewahrt hat.

Das Archiv des Stadt-Raths zu Arnstadt enthält ein Actenstück,*) welches, im Wesentlichen nur einige specielle Fälle behandelnd, uns doch in seinem Zusammenhange mit dem, was sonst aus dem Leben und Treiben der grossen Musiker-Familie Bach bekannt geworden ist, einen ziemlich freien Blick in die Verhältnisse jener Zeit thun lässt.

Wir erfahren daraus (fol. 1) zunächst, wie zu jener Zeit (im August 1669) der Herr Bürgermeister Struppert den Joh. Christoph Bach durch seinen Sohn, auf dessen Hochzeit aufzuwarten ansprechen lassen, dass Bach desshalber auch nacher Erfurth an seinen Bruder Ambrosium (Joh. Sebastian's Vater) und einen Vetter Bachen habe schreiben sollen, er aber solches zu thun Bedenken getragen, dass indess ohnerachtet seines Absagens Mehrgedachter Herr Bürgermeister seinen Sohn dahin nacher Erfurt abgeschicket, um gedachten seinen Bruder und Vetter zur Hochzeit einzuladen, da sie dann auch ihren andren dahmahligen Verrichtungen abgebrochen, und dem Herrn Bürgermeister gewillfahrt hätten. Nach ihrer anhero Kunfft aber (sagt das Schriftstück weiter) haben wir Uns alle insgesambt der gestalt unterredet und verglichen, alles geld, was uf der Hochzeit verdienet wurde in eine massam zu conferiren und hernach pro quotam zu distribuiren. Alss nun den letzten Hochzeittag, alss Donnerstag, wir Bachen, von Hrn. Burgm. Strupperten alleine dahero, weil er nicht ge-

*) „Nro. 35." Johann Christoph Bach, Hoff Musicant allhier Contra Heinrich Gräsern auch allhier. 1675. it. die sämmtlichen Bachen allhier und zu Erfurth contra Gräsern.

meinet uf solchen letzteren tag viel Hochzeit-Gäste zu haben, auch nicht gebräuchlich, ufzuwarten ersuchet worden, welches wir auch gethan, begehrete auch öfters gedachter Hr. Burgm. die hiesigen Musikanten, alss Gräsern, etc. durchaus nicht, weil sie es nicht danach gemacht hatten, und dann ich folgenden Freitags darauff mit Gräsern, der das verdiente Hochzeits-Geld bey sich gehabt mit einem Brieflein wegen desselben Vertheilung ersuchen lassen, ist mir danach durch den Haussmann, allhier auf dem Schlosse, welchen er an mich abgeschickt, diese Antwort worden, wenn nehmlich ich das Geld, welches Ich mit meinem Bruder und Vetter auf dem letzten Hochzeitstag als Donnerstag verdienet (damit es alles zusammen käme) hergeben wollte, sodann wollte Er mir, meinem Bruder und Vetter die gehörige undt verdiente Portion schicken, sonsten aber keineswegs; darbey aber auch dieses durch gedachten Haussmann sagen lassen; wenn wir das Geld, das wir am Donnerstag verdienet hätten, nicht hergeben wollten, so wollte Er, Gräser, uf die herumbliegenden Städte, alss Leipzig und Naumburg an die Musicanten schreiben, und Uns, Bachen, desshalber untüchtig und zu Schelmen machen lassen, welche grobe unverantwortliche injurien Ich, mein Bruder und Vetter heftig zu gemüthe gezogen, ziehen sie auch noch dahin, Gelanget Demnach an Ew. Magnif. und Hochgelahrte Herrlichkeit mein unterthänigs gehorsames Bitten, Hochgünstig zu geruhen, uns und Uns beyderseits, ob wir das Geld, welches wir uf den Donnerstag allein verdienet, mit Gräsern und seinen Mit-Gesellen, zugleich zu vertheilen schuldig sind? Auss ein ander zu setzen, Gräsern aber als groben Jnjurianten wegen seiner ausgegossnen injurien guten Beweiss, damit Er zu anderen Zeiten von dergleichen Worten still schweigen muss, geben wollen, solches werde mit unterthänigen gehorsamen Diensten äusserster Begehren-

heit nach jeder Zeit zu verschulden wissen, Datum Arnstadt den 12. August Anno 1675.

Ew. Wohlll. Ile Magnfl. und Hochgelahrte Herrlichk.

unterthäniger

gehorsamer

Johann Christoph Bach.

Diese Klage wurde wohl auf mündlichem Wege verglichen. Indess der Verklagte, Heinrich Gräser, seines Handwerks ein Maurer und nebenbei Stadt-Musicus zu Arnstadt, schien ein abgesagter Feind und dabei ein unglücklicher Concurrent des Hof-Musicus Bach gewesen zu sein. Denn es folgen aus den Jahren 1675, 1676 und 1677 zahlreiche Beschwerdeschriften desselben wider ihn, welche im Wesentlichen stets dasselbe enthalten, von denen aber, ihrer Eigenthümlichkeit willen, die erste in den Anhängen Band IV. unter Nro. 2 ihren Platz finden mag.

Wenn dieselbe an sich ein nicht eben erbauliches Bild des Hofmusicus Bach entwirft, so wird dies in der Folge noch mehrfach vervollständigt. Denn wir lesen fol. 15 der Acten: „Bach, der Niemand Nichtz giebt, als dass er das pflaster in der Stadt hin und her trit, Und hauet Uns arme Leuthe bei Männiglichen zur Bank", und wir erfahren ferner fol. 22 ibid.: dass „Unter 1000 Musicanten man Keinen trotzigeren, auffgeblassneren Menschen finden wird, als diesen Bachen, die Grosstrotzige Falschheit Klotzet ihme aus den Augen hervor".

Alle diese Aeusserungen haben für die Geschichte J. S. Bach's deshalb ein gewisses Interesse, weil, wie man später sehen wird, der Vater desselben, Ambrosius, mit Christoph Bach im Aeusseren, in Sitten und im Wesen die überraschendste Aehnlichkeit hatte.

Aber nicht allein Joh. Christoph's Person, auch seine Musik wird angegriffen (fol. 22 verso). „Denn er anderswo Gar vornehme auffwarttung Gehabt, da ist sein

gefiedel Nur das fliegen Gewedel genennet worden. Alsdann haben Andre hergemusst zum auffwartten, die sind dann lieb und werth gehalten worden. Bach stehe auch aus, was andre Erliche Menschen müssen ausstehen."*) Uebrigens fügt er (fol. 39) hinzu: „Ja, wo Bachen wohnen ist Nichtz als Hader und Zank."

Einen solchen Zank hatte Gräser seinerseits im Jahre 1677 begonnen und dadurch einen wahrhaft vernichtenden Sturm der Familie Bach in ihrer Gesammtheit gegen sich heraufbeschworen.

Wir finden nehmlich in dem bezeichneten Actenstück folgende Klage:

„Hochgräfl. Schwartzburgischer HochVerordneter Herr Cantzler und Rathe,
HochEdle, Gestrenge, Vest und Hochgelarte
Hochgeeerte gebietende Herrn.

Ew. Magn. und Herrl. Können Wir in Unterthänig Keit Klagend nicht verhalten, Welcher gestalt Heinrich Gräser zu Arnstadt Unss sämbtl. zu injuriren und bösslicher Weisse zu traduciren öfters sich gelüsten lassen, ja noch Kurtz verWichen vor ungefähr 6 Wochen, alss 2 frembde gesellen bey ihm gewesen, hat er sich höchst freventlich mit diesen Wordten herauss gelassen: Es sind die Bacche Keine ehrliche Stadt Pfeiffer, wie sie sich ausgeben, haben ihre Tage bey Keinem ehrlichen Kerl gelernet, auch ihre Eltern nicht, sondern es sind nur solche Leuthe, die andern ehrlichen Leuthen ihr Brodt abstehlen, ihrer Ehre berauben, ja umb Haab und Guth zu bringen suchen. Ich bin eine Zeit lang aussen gewesen, habe ihnen ihr lob gewiesen hin und wieder, thue es auch noch, und will es auch hinführo

---

*) Gräser klagt nehmlich darüber, dass er seit seiner Anstellung 11 Trauerfälle in HochGräfl. Herrschaft habe ausstehen müssen, wo nicht habe Musik gemacht werden dürfen, während Bach keinen solchen Trauerfall ausgestanden habe.

thun. so ich das Leben habe, wo ich gewesen bin, soll Keiner Von Denen gesellen, die bey ihnen gelernet haben. ehrlich gelitten. sondern alss schelme und Diebe auffgetrieben werden, ich wolte mich glückseelig schätzen. wenn ich einen solchen Gesellen in mein Hauss bekommen sollte, arm und bein wollte ich ihm entzwey schlagen. wo sie auch hin Kommen Werden alle ehrliche Stadt-Pfeiffer sie alss Pfuscher und schelme erclären. Diese sind alle des Gräsers eignen Wortte gewesen. Welches denn nicht allein Höchststrafbare Injurien. so unss sämbtl. und unsern ehrlichen nahmen, nicht alleine coucerniren, sondern auch unsre Wohlfahrt hemmen, In dem diejenigen, so bey unss gelernet und lohss gezehlet sind, von andern schimpf haben und nicht passieret werden wollen, Ja auch Jemand seyn Kind bey unss lernen zu lassen hinfiro grosses Bedenken tragen werde. Wann dann nicht alleine unsere eltern die Vor diesen alss ehrliche Stadt-Pfeiffer, sowohl in Erffurt alss Arnstadt gewesen, ehrlich gelernet, und zum Theil in dem Kayserl. allergnädigst verliehenen Privilegio mit Nahmen zu finden sind, wir auch es von ihnen gleicher gestalt begriffen, und ohne eintzigen ruhm zu melden, Gräsern in dieser Kunst nichts nachzugeben verhoffen, und dahero unss diese gröbliche und Höchst straffbare Injurien sehr zu gemüthe ziehen, auch solche rechtmässiger Weise zu vindiciren bedacht sind, alss ergehet an Ew. M. und Herrl. unsre unterthänige Bitte, ob erwähntem Gräser zur ungewundnen AntWort anzuhalten und nach dero erfolg im rechten zu erkennen, dass Er unss in allem Zu viel gethan, dahero einen öffentlichen Wiederruff zu thun und schriftlichen revers zu ertheilen schuldig, hernechst ihn, andere dergl. bosshafften injurianten zum abschew, mit Lands Ver-Weisung oder thurn straffe zu belegen, wie nicht weniger Zu ersetzung aller uncosten anhalten zu lassen, Welches und Wass sonsten Diessfalss am bestendig-

sten zu bitten gewesen, wollen wir gesucht und das nobilissimum judicis officium pro justitiae administratione bestens imploriret haben, alzeit verbleibendt, Ew. Magn. und Herrl.

Datum Erffurth
den 6 Februar 1677.

Unterthänige
Heinrich Bach, Musici u. org. manupropr.
Johann Christoph Bach,
Johann Egidy Bach,
Johann Nicolaus Bach,*)
Johann Günther Bach.

Diesen fünf Bachen, unter denen wir als dem Senior der Familie, dem alten Heinrich Bach, wieder begegnen, war im Laufe des Processes noch ein sechster, der Raths-Musicant Johann Christian Bach (gleichfalls Christoph Bach's zu Eisenach Sohn) beigetreten.

Man wird sich nun aus den oben mitgetheilten Proben der Gräser'schen Vielschreiberei denken können, dass dieser es an weitläufigen Deductionen, an Ausflüchten und Winkelzügen nicht hat fehlen lassen, welche vornehmlich darauf hinausgingen, die Competenz des Gerichts zu Arnstadt zu bestreiten.

Am 26. Juli desselben Jahres wurde denn aber doch die Sache mit ihm dahin verglichen, dass er den Bachen „eine christliche Erklärung, jedoch seiner Ehre ohnbeschadet, gethan, Sie insgesambt vor ehrliche Statt-Pfeiffer und Musicanten erkandt und auch mit einem gerichtlichen Handschlag bezeuget auch mit dem seinigen caviret, Cläger fürohin nicht ferner zu injuriren oder zu traduciren. Wenn denn solcher gestalt diese Sache jedoch mit dem Masse ufgehoben worden, dass wofern er abermahls schelten würde, dass Vorige mit dem künftigen zum höchsten abgestrafet, gerechtfertiget und dessfals hiedurch keines weges ufge-

*) Christoph Bach's zu Eisenach Sohn.

Leben hingegen aber auch ihme kein Leid von Klägern angethan, noch etwa ihnen mit Worten oder Werken bei höchster Strafe angetastettet werden solle, als ist beider theils zu ihrer nachricht und umb mehrerer Observanz und friedens Willen dieser Erlass mit dem Grätz Canzley-Secret in duplo aussgefertiget worden."

Aus einem andern Actenstücke des Raths zu Arnstadt

„Johann Chr. Bach

wegen fremder Musicanten so George Gräser auf seiner Hochzeit gehalten" 57 ersehen wir, dass auch späterhin 1675 bis 1683 derselbe Joh. Christ. Bach vielfach zu kämpfen hatte gegen Pfuscher, die nach damaligen Begriffen in seine Rechte und in sein Gewerbe übergriffen, und bei Hochzeiten und Kindtaufen Musik machten, „da indessen Er Bach und dessen Gesellen und Jungen*) müssig gehen und zusehen müssen. Nun were Hochlöbl. Regierung mehr alss zu wohl bekannt, wie Er wegen der Kirchen-Music und des Thurms abblasen**) seine Gesellen und Jungen bey dieser ohnedem schweren Zeit halten müsse, seine Besoldung zu deren unterhaltung bei Weitem nicht hinlänlgich, wenn ihm nun auch die ufwartung durch die Pfuscher sollte weggenommen werden, welche doch alle andre Handwerke und Handthierungen hätten,***) so könnte er unmöglich weder Gesellen noch Jungen erhalten."

*) Gerichtl. Verhandl. vom 14. Febr. 1693. fol. 5.

**) Wie über das Abblasen vom Schlossthurm in künstlerischer Beziehung gedacht wurde, sagt uns Heinrich Gräser fol. 27 des zuerst genannten Actenstücks. „Wenn meiner Wenigkeit die Vollmacht Alleine gegeben wehre wegen des Abblassens, so wolt ich mein bestes thun (wie Vor dessen auch Geschehn ist) das es Hallen Knallen und Schallen soll."

***) Fol. 16. l. c. unterm 17. Januar 1693 sagt er, „dass Jener Bäuer seines Handwerks ein Tuchmacher, der andre aber neben seinem guten Fleischhauer-Handwerk ein Koch sei und stetigen Verdienst habe."

Mag man immerhin das Eingehen auf die hier mitgetheilten Details für überflüssig halten, so wird man doch nicht umhin können, anzuerkennen, dass sie die Zustände der Klasse von Musikern damaliger Zeit, denen die Vorfahren Bach's angehört haben, in besonders deutlicher Weise kennzeichnen.

Wir ersehen daraus, dass die Kirchen-Musik in Arnstadt, der eigentlichen Wiege des Bach'schen Geschlechts, durch das handwerksmässige Aufspielen bei Hochzeiten und Kindtaufen erhalten werden musste, und dass Brodneid und Habsucht unter dem Zwange des Zunftwesens und der Privilegien mehr als in den freieren Formen und Zuständen Erbitterung, Hader und Streit verursachten.

Für die Geschichte der Familie Bach im Besonderen aber ersehen wir, dass die Mittheilungen über die grosse Zahl der Bache im Thüringischen und in Sachsen, so wie über den genauen Zusammenhang derselben untereinander keineswegs übertrieben waren, sondern dass beides in ausgedehntestem Maasse bestanden hat. Die Familie hielt, wie wir dies auch noch in viel späterer Zeit aus dem oben abgedruckten Briefe C. Ph. E. Bach's vom Jahre 1775 erkennen können, auf ihre Ehre, auf ihre Vergangenheit und auf ihre Kunst, und es geht aus dem Mitgetheilten unzweideutig hervor, dass sie von dem Hofe und von den Behörden, so wie von dem Publikum, das ihrer bedurfte, den andern Musikern gegenüber um ihrer höher stehenden Leistungen willen bevorzugt wurde.

Es ist dieser Nachweis für die Beurtheilung der Bedingungen, unter denen J. S. Bach sein künstlerisches Leben begann und fortsetzte, keineswegs gleichgültig. Es zeigt klar und bestimmt, wie man seine Laufbahn in ihren ersten Stadien aufzufassen, und welche grosse Bedeutung es hat, dass er sich dem engen, nach vielen Seiten hin spiessbürgerlichen Standpunkte zu entwinden vermochte, in dem seine Vor-

gänger sich ihr Leben lang zu bewegen gehabt hatten; man erkennt ferner in seinen Vorgängern den Familien-Charakter, der offenbar nicht ohne Härten, nicht ohne Stolz und Rauhheit war, und dem man bei dem grossen Meister in entscheidenden Momenten seines Lebens wieder begegnet.

Aus den mitgetheilten Schriftstücken lernt man aber auch die Dienst-Einnahme eines, im Verhältniss gut gestellten Hof-Musicus jener Zeit kennen (30 Thlr. Geld, 11 Maass Frucht, 4 Klafter Holz, frei zu brauen und Freiheit von herrschaftlichen Abgaben), und erfährt nebenbei, dass Ambrosius Bach, Sebastian's Vater, im Jahre 1669 Stadt-Musicus in Erfurt war, wo er seine Frau Elisabeth, unsres grossen Meisters Mutter, kennen gelernt haben mag, während Joh. Christoph Bach noch zu jener Zeit wiederholt als ein lediger Mann bezeichnet wird.

Ambrosius Bach ist, wie ein in dem Pfarr-Archiv zu Eisenach befindliches Actenstück*) ergiebt, im Jahre 1772 dorthin „berufen und befördert worden", und hat dort ein ähnliches Leben zu führen gehabt, wie sein Zwillingsbruder zu Arnstadt.

Dies ergiebt sich deutlich aus einem in dem oben bezeichneten Actenstücke enthaltenen Schreiben an den Stadtrath zu Eisenach vom 2. April 1684:

> WohlEdle, WohlEhrenfaste, Gross und Vorachtbare, Hoch und WohlGelahrte Wohlweise Herr Burgermeister und Rath grossgebietende Herrn und Vornehme Förderer

Dieselben erinnern sich grossgn. dass ich nunmehro vor 12 Jahren zum Stadt-Pfeiffer-Dienst hieher be-

*) Organisten betr. und Cantor, auch Stadtpfeiffer, 1670 bis 1756 B. XXV. B. 1.

Das Schreiben ebenso wie das späterhin mitgetheilte vom 21. April 1684 ist eigenhändig von J. A. Bach in fester, schöner Kanzleihand geschrieben und zeugt von einer unzweifelhaft überlegenen Bildung und Erziehung.

rufen und befördert worden, solchen Dienst auch biss Dato nach möglichkeit versehen, Dieweil mir aber aus nachfolgenden Ursachen denselben länger zubehalten schwer fallen will, Indem ich

1. mein Weib und 6 Kinder, so mir Gott in meinem Ehestande gegeben zu verpflegen habe,

Vors 2. muss ich Jedesmahl 3 Gesellen ohne die Lehrknaben wegen der Music halten, welches ein Jahr lang viel kostet,

3. fallen Jezuweilen Landestrauern ein, dadurch mir die accidentia wegen der Hochzeiten gantz entgehen, und mich mit den Meinigen von den Besoldungs-Geldern gar kümmerlich behelffen muss,

4tens erfolgen bey manchen Hochzeyten die verordneten Stimmgelder gar schlecht, denn ich von etlichen kaum die helfft, oder auch wohl gar nichts bekomme,

5. muss ich stets mit Bierfiedlern streit und Wiederwärtigkeit haben, dass man also bei so gestellten Sachen gantz ungedultig und verdrossen wird.

Nachdem ich nun nacher Erffurt unter die Musicalische Compagnie berufen, allwo ich keine Gesellen noch frembt Gesinde halten darff, und also mit den Meinigen viel sparsamer und vergnüglicher leben kann, also bin ich nechst Gott gäntzlich entschlossen, sobald Erffurt wegen der ausgestandnen Contagion wieder aufgethan wird, mich mit den Meinigen dahin zu wenden, Welches ich schuldigermassen Ew. WohlEdlen WohlEhrenf. gross und VorAchtb. Wohlweisen vorhero unterthänig hiedurch eröffnen und darnebst bitten wolle, zu desto besserer Fortkommung mich mit einem guten Abschied zu versehen und verhoffe, es werde mir grossgütigst verstattet werden, meine Dienste noch etliche Wochen biss zu meinem Abzuge zu verrichten.

Sage inzwischen unterthänig Dank, nicht allein vor die beschehene Beförderung, sondern auch dass

Sie mich bey solchem Dienst biss Dato gelassen und mir alle Hülfleistung grossgt. wiederfahren lassen, Welches ich die Zeit meines Lebens werde zu rühmen wissen. Und solches unterthänig zu Verschulden bin ich jederZeit willig und erbötig. Geben Eisenach den 2. Apr. Anno 1684.

Ew. WohlEdl. WohlEhrenv.
Gross und Vorachtb. Wohlw.
unterthäniger
Johann Ambrosig. Bach,
Statt-Pfeiffer.

Unterm 21. desselben Monats wiederholte Ambrosius dieses Gesuch.*

Der Rath zu Eisenach fand sich jedoch nicht veranlasst, demselben zu entsprechen. Denn am 26. April 1684 schrieb er an den Rath zu Erfurth:

„Demselben mögen wir hiedurch freundnachbarlich nicht Verhalten, welchergestalt unss Unser bissheriger Statt-Haussmann und Stadt-Musicus Johann Ambrosius Bach gebührend zu vernehmen gegeben wie er anderweit von Unsre hochgeehrten Herrn in Dienste Verlanget undt Begehret worden. Nachdem nun be-

*) Unterthänig Memorial.
An E. Edl. WohlEhrenf. Rath allhier, Meinen gross. gebietenden HochgeEhrten Herrn und Vornehmen Patronen.

Ew. WohlEdl. WohlEhrenv. gross und Vorachtb. Weisen erinnern sich grossg. dass ich sub dat. den 2. April an dieselben ein Schreiben abgegeben und meinen Abschied darinnen verlanget, auch meine rationes darbey angeführet, warumb ich darzu verursacht, unter welchen die beyden vornehmsten seyn 1. wegen der Fürstl. Landestrauern, wen solche von Gott zugeschickt werden, dass ich mich und die Meinigen mit meiner Besoldung (mit welcher ich sonsten ausser diesem gantz Content) nicht durchzubringen weiss, sondern darbei borgen und sorgen und mich kümmerlich fortbringen muss. Die 2. aber wegen der Bierfiedler, dass ich mit denenselben immer zu zanken habe, Indem Sie fast niemahls an meiner Austheilung auf Hochzeiten wenn derselben etliche zugleich einfallen, wollen zufrieden seyn, sondern es lauffen einer hier der andre dahin zu denen Hochzeiten, den

rührter Bach in seinem Dienste sich bisshero also erwiesen, das nicht allein Unsre Hochfürstl. Gnädigste Herrschaft, alss auch gemeine Statt mitt ihm Wohl Zufrieden seyn können, dannen hero auch höchst vermeldter Ihrer Durchlaucht gnädigster Wille Vermeinung ist, ihn ausser Diensten nicht Zu lassen, so haben Unsern Hochgeehrten Wir ein solches zu hinterbringen nicht ermangeln Und darnebst Sie freundnachbarlich ersuchen wollen, in berührten Sachen ferner nicht zu drängen. Der sonst, wenn es ausser diesem gewesen, seine Dienste ihm keineswegs Versagt haben würde.

Habens Unsern Hochgeehrten Herrn freundnachbarlich nicht bergen wollen."

Nach dem Vorstehenden darf angenommen werden, dass der Hof wie der Rath zu Eisenach Ambrosius Bach, der doch vielleicht friedfertigerer Natur sein mochte, als sein Zwillingsbruder Johann Christoph, nicht missen mochten, dass er als Bürger wie als Künstler geachtet war und dass man nicht glaubte, ihn so leicht ersetzen zu können, obschon sich sofort zwei Competenten zu seiner Stelle gemeldet hatten.

Ambrosius hatte zu jener Zeit schon sechs Kinder.

Vorzug vor andern zn erlangen, welches mir denn nichts als Verdruss erwecket. Weil ich aber auf solch ein Schreiben noch keine Antwort erlanget und ich inzwischen wöchentlich von Erffurt Schreiben bekomme und erinnert werde mich einzufinden, als habe ich anlass nehmen müssen, mit gegenwärtigem Memorial einzukommen und unterthänig zu bitten, mich mit einiger resolution grossgut. zu versehen, damit ich meine Sach bey Zeiten darnach anstellen und einrichten könne. Ich bin solches umb Ew. WohlEdl. WohlEhrenv. Gross und VorAchtb. Weisen unterthänig zu verschulden jederzeit willig und geflissen. Geben Eisenach den 21. April Anno 1684.

Ew. WohlEdl. WohlEhrenv.
Gross u. Wohl Achtb. Weisen
unterthänig
gehorsamer
Johann Ambrosig. Bach,
Stadt-Pfeiffer.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

der Stoff zu einem Familienbilde aus der damaligen Zeit mit dem anregenden Hintergrunde der kirchlichen Musik und dem Blick in die Zukunft des damals schon lebenden Tonsetzers!

Dies ist das Geschlecht Johann Sebastian's und der ihm vorhergehenden Generationen, das, der ausgezeichneten Eigenschaften seiner zahlreichen Mitglieder ungeachtet, wohl der Vergessenheit anheim gefallen sein würde, wenn es sich nicht eben in diesem unserm Meister zu jener ausserordentlichen Höhe gegipfelt hätte, von der aus ein Versinken und Verlöschen nicht mehr denkbar ist.

In dem Anhange, welchen der Verfasser dieses Werkes seiner Biographie der Söhne Seb. Bach's hinzugefügt,*) hat er einen vollständigen Stammbaum der Bach'schen Familie aufgestellt, welcher, in zwei Abtheilungen zerlegt, in der Linie des Johann Bach zu Erfurt bis in die neuste Zeit hinabreichend, Anspruch auf vollständige Richtigkeit machen darf. Man wird daraus ersehen, dass die Linien des Christoph Bach und des Heinrich Bach ausgestorben sind.

Die Wiederholung einer Stammtafel, welche für die Biographie Seb. Bach's nicht weiter von besonderem Werth sein würde, dürfte hier entbehrlich sein.

Fasst man hiernach und nach den sonst vorhandenen Nachrichten den Gesammtbestand der Familie Bach zur Zeit J. S. Bach's zusammen, so ergiebt sich, dass in der vierten Generation, in welcher er lebte nicht weniger als 18 männliche Glieder zeitweise mit deren 9 der dritten Generation zu gleicher Zeit vorhanden waren, und dass die fünfte Generation einschliesslich der Söhne J. S. Bach's 30 neue Glieder hinzugefügt hat, von denen freilich mehreren ein nur kurzes Leben beschieden war. Zur Blüthezeit unsres

---

*) Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedeman Bach und deren Brüder. Berlin 1868, bei W. Müller.

Meisters lebten zwischen fünfundzwanzig und dreissig Seiten-Verwandte, welche sämmtlich in Thüringen, Franken und Sachsen als Organisten angestellt waren, oder als Musiker fungirten.

Dass eine solche Familie nicht schon vor J. Sebastian einen viel ausgebreiteteren Ruf gehabt und selbst mit Rücksicht auf ihre Kunst in höhere Lebenssphären aufgestiegen war, hat an sich etwas Ueberraschendes.

Mitzler, der erste Biograph Bach's, schreibt dies dem Umstande zu, dass „jene braven Männer und ehrlichen Thüringer", von Natur genügsam, mit ihrem Vaterlande und ihrem Stande so zufrieden gewesen seien, dass sie nicht daran gedacht hätten, ausserhalb des Landes, ihres Amts und ihrer Familie ihr Glück zu suchen. Sie hätten den Beifall der Herren, in deren Gebiet sie geboren worden, und einer Menge treuherziger Landsleute, die sie umgaben, höher geachtet, als den ungewissen, mit Mühe und Kosten zu suchenden Ruhm, und den Umgang mit neidischen Ausländern. Wir haben gesehen, dass Johann Christoph Bach, gewiss der ausgezeichnetste der Vorfahren Johann Sebastian's und ein in jedem Falle hervorragender Tonsetzer im Gebiete der kirchlichen Musik, aus diesem Grunde seinen Zeitgenossen, die nicht seiner unmittelbaren Umgebung angehörten, fast unbekannt geblieben war. Wie gering aber der Trieb gewesen sein mag, ihre Kunst und sich selbst nach aussen hin und in weiteren Kreisen geltend zu machen, innerhalb der grossen Familie fühlten sie das Bedürfniss, mit einander fortzuschreiten, von einander zu lernen, den alten Zusammenhang nicht verloren gehen zu lassen.

Es bestand unter ihnen eine ausserordentliche Anhänglichkeit, welche nicht wenig durch die gleichmässigen Interessen an der Kunst und durch die Gleichartigkeit ihrer bürgerlichen Stellung gehoben gewesen sein mag.

Bei der grossen Ausbreitung der Verwandtschaft, und da doch nicht Alle an einem Orte bei einander lebten und leben konnten, hatten sie das Bedürfniss, sich wenigstens einmal im Jahre zu sehen. Um dies möglich zu machen, bestimmten sie einen gewissen Tag (in ähnlicher Art, wie die unter adligen Familien von grosser Ausbreitung jetzt gebräuchlich gewordenen Geschlechtstage), an welchem sie sich sämmtlich an einem dazu gewählten Orte einfinden mussten.

Auch dann noch, als die Familie an Zahl ihrer Glieder schon sehr zugenommen und sich ausser Thüringen auch hin und wieder nach Ober- und Niedersachsen, sowie in Franken verbreitet hatte, setzten sie diese ihre jährlichen Zusammenkünfte fort. Zu Versammlungsorten wurden gewöhnlich Erfurt, Eisenach oder Arnstadt bestimmt. Die Musik war es, mit deren gemeinschaftlicher Uebung sie sich die Zeit während dieser Zusammenkünfte kürzten, vermöge deren sie die Sorgen und Kümmernisse abschüttelten, die sie, wie wir gesehen haben, auf ihrem Lebenswege begleiteten. Da die jedesmal zahlreiche Gesellschaft aus lauter Cantoren, Organisten und Stadtmusikanten bestand, die fast sämmtlich mit der Kirche zu thun hatten, und es überhaupt damals noch in der bürgerlichen Gewohnheit begründet war, Gesang und Gebet als Familien-Gebrauch zu betrachten, überhaupt alle Dinge mit der Religion anzufangen, so wurde, wenn sie versammelt waren, zuerst ein Choral gesungen. Aber die grosse Musikanten-Familie wollte nicht, wenn sie bei einander war, nur im Ernst und in der Andacht mit einander leben. Man ging daher demnächst zu Scherzen über, die häufig sehr gegen den andächtigen Anfang abstachen. Man sang dann Volkslieder, theils possirlichen, theils schlüpfrigen Inhaltes mit einander aus dem Stegreif, so, dass zwar

die verschiedenen extemporirten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme anderen Inhalts waren. Sie nannten diese Art von extemporirter Zusammenstimmung Quodlibet und konnten nicht nur selbst recht von ganzem Herzen dabei lachen, sondern erregten auch ein eben so herzliches und unwiderstehliches Lachen bei jedem, der sie hörte.

Wie wir gesehen, hat die Familie Bach auch vor Johann Sebastian schon Tonsetzer von hervorragendem Range aufzuweisen gehabt. Leider ist der Nachwelt von ihren Arbeiten verhältnissmässig wenig überliefert worden. Indess hatte Carl Philipp Emanuel aus dem Nachlass seines Vaters eine unter dem Namen des Alt-Bach'schen Archivs bekannte Sammlung von Compositionen erhalten, welche sich theilweise im Bezitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet.

Wie beschränkt auch ihr Inhalt im Vergleich zu der grossen Masse von Tonwerken erscheinen mag, welche jener zahlreiche Kreis von Organisten, Cantoren und Musikern in anderthalb Jahrhunderten hervorgebracht haben muss, so giebt sie allein doch schon Zeugniss von dem Fleisse, dem Wissen und Können derselben.

In dem Verzeichniss des musikalischen Nachlasses von Carl Philipp Emanuel Bach (Hamburg 1790) ist diese merkwürdige Sammlung folgendermaassen bezeichnet:

„Alt Bachisches Archiv
bestehend
in folgenden Singstücken, Chören und Motetten von Johann Christoph Bach, Organisten zu Eisenach bis 1703, Johann Michael Bach, Johann Christoph's Bruder, und Johann Sebastian's Schwiegervater, Organist im Amte Gehren, Georg Christoph Bach, Cantor in Schwein-

furt 1689 und anderen, in verschiedenen Stimmen vortrefflich gearbeitet.*)

Es erhub sich ein Streit etc. Ein Singstück mit 22 Stimmen von Johann Christoph Bach (in der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Meine Freundin, wie bist Du so schön etc. Ein Hochzeitsstück in 12 Stimmen, von demselben.

Der Gerechte, ob er gleich etc. Motette mit 9 Singstimmen und Fundament, von demselben.

Lieber Gott, wecke uns etc. Motette mit 8 Singstimmen in 2 Chören und Instrumenten von demselben, 1672.

Mit Weinen hebt sich's etc. Für 4 Singstimmen und Fundament, von demselben, 1691.

Ach dass ich Wassers genug etc. Für den Alt, 1 Violine, 3 Viol di Gamben und Bass, von demselben.

Es ist nun aus etc. Sterbe-Arie für 4 Singstimmen, von demselben.

Ich weiss, dass mein Erlöser etc. Motetto mit 5 Singstimmen und Fundament von Johann Michael Bach (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Ach wie sehnlich wart ich etc. Für den Discant, 5 Instrumente und Fundament, von demselben.

Das Blut Jesu Christi etc. Mit 5 Stimmen, von demselben, 1699.

Auf, lasst uns den Herren loben etc. Für den Alt und 4 Instrumente, von demselben.

Nun hab ich überwunden etc. Für 8 Singstimmen und 2 Chören, von demselben, 1679.

Herr, wenn ich Dich nur habe etc. Mit dem Choral: Jesu, Du edler etc. Für 5 Singstimmen, von demselben.

---

*) Dieses kostbare Werk wurde laut dem in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Katalog der am 4. März 1805 im Einebeck'schen Hause zu Hamburg versteigerten Werke (S. 34 Nro. 108) für 35 Thlr. verkauft. Der Steigerer war der Musikdirector Schwenke zu Hamburg.

Siehe, wie fein und lieblich etc. Mit 2 Tenoren, 1 Bass, 1 Violine, 3 Viol di Gamben und Fundament, von Georg Christoph Bach, 1689 (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Unser Leben ist ein Schatten etc. Mit dem Choral: Ich weiss es wohl, dass unser Leben etc. Mit 9 Singstimmen in 2 Chören von J. Bach (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Nun ist Alles überwunden etc. Arie für 4 Singstimmen. Arnstadt 1686.

Ich lasse Dich nicht etc. Motetto für 4 Singstimmen und Fundament.

Sei nur zufrieden etc. Ein Chor mit 8 Singstimmen und 4 Instrumenten.

Weinet nicht um meinen Tod etc. Aria für 4 Singstimmen. 1699.

Die Furcht des Herrn etc. Für 9 Singstimmen und 5 Instrumenten."

Gerber besass* seiner Zeit einen, 246 Seiten starken Folianten aus dem Nachlass dieser berühmten Thüringischen Organistenfamilie, mit 101 schön und correct geschriebenen figurirten und fugirten Chorälen für die Orgel, wovon manchem noch überdies 15 bis 20 Veränderungen zugesetzt waren, so dass das Ganze mehr als 700 Vorspiele enthalten hat, welche, wie er wörtlich sagt, „alle von den besten Meistern der goldenen Orgelzeit gesetzt waren, als die Harmonie schon in ihrem höchsten Glanze stand, und die Melodie sich so eben aus der Morgendämmerung erhoben hatte, das heisst von 1680 bis 1720." Unter diesen Chorälen befanden sich solche von Johann Bernhard Bach, Johann Christoph Bach, Johann Michael und Johann Sebastian Bach.**

*) Gerber a. a. O., S. 208.

**) Ausserdem von Böhm, Buttstädt, Buxtehude, Fischer, Holland, Hanmann, Pachelbl, Pestel, Rosenmüller, Zachau u. A.

Gerber sagt hierbei: „Was den Johann Cristoph Bach betrifft, so finde ich nur noch 8 Stücke, deren doch einige noch eine Anzahl Vatiationen hinter sich haben, von seiner Arbeit in dieser Sammlung. Doch zeichnen sie sich schon durch den edlen, schönen, singenden Gang der Stimmen unter einander und durch das Leichte, Ungezwungene bei der Führung seiner Themas und der Modulirung seiner Fugen so aus, dass man bald den Löwen an den Klauen erkennen kann.“

Unter denselben Chorälen waren 72 verschiedene fugirte und figurirte Choral-Vorspiele von Johann Michael Bach zu Gehren, wovon manchem noch 6, 8, 10 Variationen folgten.

In der Königlichen Bibliothek zu Berlin befinden sich ausser den bereits oben genannten Werken noch

2 Cantaten von Johann Michael Bach,

1 Cantate und 1 kleine Messe von Johann Nicolaus (1669—1740),

1 Cantate, 4 Motetten, 1 Sing-Chor und 1 Sarabande von Johann Cristoph,

3 Instrumentalstücke von Johann Bernhard,

17 Kirchen-Cantaten von Johann Ludwig (1677 bis 1730), von denen 12 zum grossen Theil von J. S. Bach copirt sind, ferner von demselben eine Trauer-Musik auf Herzog Ernst Ludwig von Meiningen und eine Ouvertüre.

Aus dieser Darstellung des Ursprungs und der Fortbildung dieser grossen Künstler-Familie wird man unschwer erkennen, dass Johann Sebastian, einer der fruchtbarsten und ausgezeichnetsten Tonsetzer, die je gelebt haben, der grösseste Contrapunktist und Orgelspieler aller Zeiten, nicht ohne eine lange, verschiedene Generationen hindurch währende Vorbereitung in die Sphäre der Welt getreten ist, die ihn zu dem grossen Manne machen sollte, zu dem die Natur ihn bestimmt hatte. Die musikalische Anlage lag seit

anderthalb Jahrhunderten in dem Blute seiner Familie. Orgelspiel, Kirchengesang, Contrapunkt, die Grundbedingungen der kirchlichen Musik jener Zeit, waren in seiner Umgebung zu Hause, wie dies selten in irgend einem Verwandtenkreise vorgekommen sein mag. Unter ihnen war er in frühester Jugend aufgewachsen, mit ihnen war sein Geist gereift, hatte seine Natur sich gesetzt. Hätte er auch gewollt, er hätte nichts anderes werden können, als ein vorzugsweise und vor Allem der evangelischen Kirchenmusik ergebener Jünger. Mit seinem grossen und festen Willen und den ausserordentlichen Anlagen, welche die Natur ihm verliehen hatte, musste er sich aber weit hinaus über seine Umgebung und über Alles erheben, was in der Richtung seines Wesens bisher in und ausserhalb seiner Familie vorhanden gewesen war.

III.

Jugend und erste Lehrzeit J. S. Bach's.

Leider sind die Nachrichten sehr lückenhaft, welche über die ersten Schicksale und den Bildungsgang der Jugend Seb. Bach's Auskunft geben. Derselbe Mangel begleitet auch einen nicht geringen Theil seiner späteren Lebensgeschichte. Bach's Werke kennen wir in sehr grosser Zahl, aber wir wissen verhältnissmässig nur von wenigen mit Sicherheit, wann sie entstanden sind. Ganze Jahre seines vielbewegten und reichen Lebens stehen vor uns da, ohne dass wir ihnen durch Thatsachen ein festes Gepräge aufdrücken könnten. Die Zeit, in der er lebte, so schreibelustig man nach gewissen Seiten hin sein mochte, war eben nicht die Zeit der Biographieen und literarischen Nachrichten.

Am 21. März 1685 hatte Johann Sebastian das Licht der Welt in jenem reizenden thüringischen Städtchen erblickt, wo sein Vater, wie wir gesehen haben, Stadt-Musikus war. Auf dem Frauenplan daselbst*) erhebt sich über einer mit grünem Rasen bekleideten hügelartigen Erhöhung des Bodens ein Haus

*) Die jetzige Hausnummer ist A. Nro. 303.

von bescheidner Ausdehnung und behaglich einladendem Aeusseren. Der Blick gleitet von ihm über den freien Platz hinaus auf die bewaldeten Höhen, welche sich um die Stadt herumziehen. Ein geräumiger Hausflur, wo in den Zeiten des alten Bürgerthums die Familie sich zu versammeln pflegte, empfängt den Eintretenden. Rechts im Hintergrunde führt eine gewundene Treppe zu der in der halben Höhe des Hauses nach hinten zu belegenen Küche und in das obere Stockwerk des Hauses. Durch die Hinterpforte tritt man unmittelbar in ein freundliches Gärtchen. Kleine niedrige Zimmer deuten auf die geringeren häuslichen Bedürfnisse früherer Zeiten. Das Ganze des Hauses zeigt, dass seine Bewohner sich einer gewissen Wohlhabenheit erfreut haben mochten.*)

In diesem Hause ist der grosse Meister geboren worden. Von den Höhen der laubgekrönten Berge blickte ernst und bedeutungsvoll die alte Burg auf seine Wiege herab, in der der grosse Reformator so lange Zeit geweilt, wo er das Wort Gottes „in sein geliebtes Deutsch“ übertragen, in deren zierlichen Hallen lange vor ihm deutsche Sänger mit Liedern und Gesängen gekämpft und gestritten hatten. Eine Natur voll Reiz und sanfter Lieblichkeit umgab die Stätte, welche das junge Leben sich erschliessen sah, deren liederreiche Pracht noch jetzt den Wanderer von nah und fern entzückt, deren mystische Sagen die überquellende Phantasie weit über Zeit und Raum hinausführen.

---

*) Dies ergiebt sich auch daraus, dass Ambrosius Bach sein Bild hatte in Oel malen lassen, ein Umstand, der auf eine auskömmliche Lage deutet. Noch in dem Nachlass C. Ph. E. Bach's (Katalog von Hamburg 1790, S. 95) befand sich dies Bild mit der Bezeichnung zum Verkauf gestellt:

„Bach (Ambrosius), Hofmusikus in Eisenach, des folgenden J. S. Vater, in Oel gemalt, 3 Fuss 2 Zoll hoch, 2 Fuss 9 Zoll breit. In goldenen Rahmen.“

Die Sicherheit eines ausreichenden Einkommens seiner Eltern mag den ersten Lebensjahren unseres Meisters eine gewisse Ruhe und Ordnung gewährt haben. Lange sollte dies dem sich entwickelnden Knaben nicht vergönnt bleiben. Als sein Vater 1695 starb, war das verwaiste Kind — die Mutter war schon früher heimgegangen — noch nicht volle zehn Jahre alt. Bei dem Hange der Mitglieder seiner Familie, in und miteinander in stiller Bescheidenheit die Organisten- und Musikanten-Stellen im Thüringer Lande als das höchste Ziel ihrer Wünsche zu betrachten, muss es als ein besonders glückliches Geschick anerkannt werden, dass dies arme Kind schon in so früher Jugend von den nächsten Banden gelöst wurde, welche auch ihm jenen Hang nach einer zufriedenen Häuslichkeit in beschränktem Berufskreise hätten einimpfen können. Sein vierzehn Jahre älterer Bruder Johann Christoph, Organist zu Ohrdruff, der ein Schüler des berühmten Organisten J. Bachelbel zu Erfurt war, nahm ihn zu sich.*) Bei ihm erhielt er den ersten Unterricht im Clavierspiel und muthmaasslich auch im Gesang. Die in der Bach'schen Familie so hervortretende Anlage zur Musik zeigt sich auch bei ihm bald genug. Die ihm aufgegebenen

---

*) Johann Christoph Bach, geb. im Jahre 1671, war zuerst Organist an der St. Thomaskirche zu Erfurt. Weil aber dort, wie der „Kirchen- und Schulenstaat des Herzogthums Gotha" pro 1753 bis 1760 (Th. III. 10. Stk. S. 95, 57 ad 8, 9 und 10) besagt, die Besoldung und Orgel sehr schlecht gewesen, begab er sich nach Eisenach und sublevirte seinen alten Vater. Von dort aus wurde er am 17. Juni 1690 Organist zu Ohrdruff.

Erst im Jahre 1700, nachdem sein Bruder Sebastian längst sein Haus verlassen hatte, wurde er Quintus bei der dortigen Schule.

Er verheirathete sich am 23. October 1694 mit Johanna Dorothea vom Hofe (deren Familie noch jetzt zu Ohrdruff vorhanden ist) und hinterliess acht Kinder, darunter sechs Söhne, deren Stamm noch jetzt lebt, nehmlich:

Uebungsstücke wusste er mit Leichtigkeit auswendig zu spielen. Diese trockene Musik liess ihn unbefriedigt. Er strebte danach, weiter zu kommen, seine Lernbegierde und sein Talent an Schwererem zu üben.

---

1. Tobias Friedrich (1695—1768), Cantor zu Uttstädt,
2. Johann Bernhard (1700—1743), Organist zu Ohrdruff,
3. Johann Christoph (1702—1736), Cantor zu Ohrdruff,
4. Johann Heinrich (geb. 1707), Cantor zu Oehringen,
5. Johann Andreas (1713—1779), Organist und Schul-College zu Ohrdruff,
6. Johann Sebastian, geb. 1713, Zwillingsbruder des Vorigen, der im Jahre seiner Geburt starb

(cf. die Kirchenbücher zu Ohrdruff).

Das Dienst-Einkommen Johann Christoph's war ziemlich beschränkt. Zunächst betrug dasselbe für die Organistenstelle:

45 Fl. { Acht Gulden von der Kirche, Vier und dreissig Gulden } vom Rath, Drei Gulden Hauszins }
Drei Malter Korn,
Zwei Klafter Scheitholz und zwei Schock Reissig vor die Thür.

(Acta des Magistrats zu Ohrdruff, U. X. 28. Die Bestellung des Organisten-Dienstes durch Herrn Joh. Christoph Bach betr.)

Schon am 24. Januar 1694 (vor seiner Verheirathung) bat J. Chr. Bach um Verbesserung und wiederholte das Gesuch am 24. May desselben Jahres. Beide Anträge scheinen keinen Erfolg gehabt zu haben. Denn erst als er im Jahre 1696 nach Gotha berufen worden war und sich bereit erklärt hatte, bei Verbesserung der Stelle in Ohrdruff zu bleiben, wurden ihm drei Malter Korn, zwei Klafter Holz, zwei Schock Reissig und zehn Gulden zugelegt.

Später, bei Vereinigung der Organistenstelle mit dem Schul-Amt (i. J. 1700), betrug das Gesammt-Einkommen:

59 Gulden in Gelde, incl. 7 Gulden Hauszins,
Sechs Malter, zwei Viertel Korn,
Zehn Klafter Scheitholz,
Acht Schock Reissigholz vor die Thür.
(Acta U. X. 45. Joh. Christ. Bachen betr.)

Im Jahre 1714 benutzte J. Chr. Bach die Anwesenheit des Grafen von Hohenlohe-Oehringen, des damaligen Herrn von Ohrdruff, „um ihm seine unumgängliche Noth zu entdecken", wobei er von seinem „bekannten beschwerlichen Hauswesen und seiner schwachen Leibes-Constitution" spricht und darauf hinweist, dass er um seiner Subsistenz willen „seiner Söhne und Anderer Auf-

Sein Bruder war im Besitz eines geschriebenen Hefts, in welchem Klavierstücke damals berühmter Meister, als Frohberger, Fischer, Kerl, Pachelbl, Buxtehude, Bruhns, Böhm*) enthalten waren, und auf die Sebastian

---

sicht und Information" auf sich nehmen müsse, wobei ihm „der Staub und die tägliche Last der Schule fast unerträglich würden". Doch sind die Anträge, die er daran knüpft, im Ganzen bescheiden. In Wohlhabenheit hat Joh. Chr. Bach sein Leben jedenfalls nicht zugebracht, und es erklärt sich dadurch, dass sein Bruder Sebastian ihn so bald verlassen musste.

Er starb 1721 am 22. Februar am Fleckfieber (s. die obige Quelle). Bemerkenswerth ist, dass drei seiner Söhne in Kirchen- und Schulstellen zu Ohrdruff angestellt waren, und dass alle, welche am Leben blieben, der grossen Organisten- und Cantoren-Familie als Musiker angehört haben.

Um das Bild, das die Familie des grossen Tonsetzers in möglichster Deutlichkeit darstellen soll, recht anschaulich zu machen, sind in Th. IV. unter Nro. 3 diejenigen Actenstücke abgedruckt worden, welche über diesen älteren Bruder und ersten Lehrer J. S. Bach's von Interesse sein können.

Nicht unbemerkt darf hierbei bleiben, dass die Handschrift Joh. Christoph Bach's, welche die Acten mehrfach nachweisen, eine auffallende Aehnlichkeit mit der Joh. Seb. Bach's hat, so dass der Unterricht und Einfluss des Bruders hier ganz unverkennbar ist.

*) Frohberger war 1635 zu Halle geboren, wurde Hof-Organist Kaiser Ferdinand's III. und starb zu Mainz im Jahre 1690.

J. C. Fischer war Kapellmeister des Markgrafen zu Baden, lebte noch im Jahre 1720 und war einer der stärksten Klavierspieler seiner Zeit.

J. C. Kerl war 1628 in Gaimersheim bei Ingolstadt geboren und starb zu München 1693, nachdem er lange Zeit Kapellmeister des Kurfürsten von Bayern gewesen war. Rudhardt, Geschichte der Oper zu München I. 32.

Pachelbl, 1635 zu Nürnberg geboren, war zuletzt Organist an der St. Sebaldskirche daselbst und starb dort 1706.

Buxtehude wird später besonders erwähnt werden.

Bruhns, zuletzt Organist in Husum, war geboren zu Schwabstadt 1666, gest. 1697.

Böhm, Organist an der St. Johannes-Kirche zu Lüneburg, war ein vorzüglicher Orgelspieler und Componist vortrefflicher Choralvorspiele. Er soll im Jahre 1728 noch gelebt haben.

Bach seine Wünsche gerichtet hatte. Es wurde ihm aber, entweder weil der ältere Bruder die ausserordentliche Begabung des Knaben verkannte, oder den ihm nöthigen Lehrgang nicht richtig beurtheilte, oder weil er in Folge der bei den Organisten jener Zeit gebräuchlichen Geheimnisskrämerei vor dem jüngeren Bruder die Elemente der Kunst verborgen halten wollte, welche in jenen Stücken niedergelegt waren, die Bitte abgeschlagen, aus diesem Buche spielen zu dürfen. Doch die Triebe, die von früh aus die Natur in den Menschen legt, um, bewusst oder unbewusst, dem ihm bestimmten Ziele entgegen zu streben, lassen sich durch Maassregeln des Zwanges und der Härte nur selten unterdrücken. Was ihm in Gutem nicht erlaubt wurde, das wusste der kleine Sebastian sich durch List zu verschaffen. Nachts, wenn im Hause Alles zu Bett war, holte er das kostbare Heft aus dem nur mit Gitterthüren verschlossenen Schranke, in dem es aufbewahrt wurde, indem er mit den kleinen Händen durch das Gitter langte und das in Papier geheftete Buch zusammenrollte. Bei Mondschein, da er kein Licht anzünden durfte, schrieb er es mühsam in seinem Kämmerchen ab. Es erging ihm am Anfang seiner Lehr- und Lernzeit wie seinem grossen Zeitgenossen Händel, der mit ihm am Abende seines Lebens auch das Schicksal der Erblindung theilen sollte.*)

Nach sechs Monaten mühsamer Arbeit hatte Sebastian seine Abschrift beendigt. Aber der unbarmherzige Bruder bemerkte, was geschehen war. Mit grausamer Strenge nahm er dem unglücklichen Knaben den mit so schwerer Mühe errungenen Schatz wieder ab.

*) Händel war verboten worden, Klavier zu spielen. Eine gütige Hand hatte ihm geholfen und ihm ein kleines Clavichord unter dem Dache im Hause seiner Eltern verborgen aufgestellt, auf dem er des Nachts üben und spielen konnte, wenn Jedermann zu Bette war.

Erst nach dem Tode dieses Bruders soll er seine Arbeit zurückerhalten haben. Dieser Tod erfolgte aber erst am 22. Februar 1721.*) Es ist daher nicht wahrscheinlich, dass Sebastian bis dahin mit der Zurückforderung seines Buches gewartet habe.

Vielleicht hat ihn dies tyrannische Verfahren und der Drang nach freierer Uebung seiner Kräfte im Jahre 1699 in seinem 14. Jahre von Ohrdruff fortgetrieben, vielleicht auch, dass er nach erfolgter Confirmation, wie dies bei armen Familien ja gebräuchlich ist, darauf angewiesen war, für sich selbst zu sorgen. Jedenfalls hatte die wachsende Zahl der Kinder seines Bruders dazu mitgewirkt, dass er dieses Haus zu verlassen hatte.

Bei dieser Gelegenheit mag ihm Johann Christoph sein mühsam erarbeitetes Studienbuch zurückgegeben haben.

Gewiss ist, dass Sebastian im Jahre 1699 aus Ohrdruff fortging und, so jung er war, für seine weitere Existenz selber Sorge tragen musste.

Die enge Heimath, welche so viele Vorgänger aus seiner Familie genährt, aber auch ihre ausgezeichneten Eigenschaften in der Stille eines kleinbürgerlichen und eingeschränkten Lebens hatte verkommen lassen, war nicht das Feld, auf dem er sich fortzubringen hoffen durfte. Er war von der Natur mit einer schönen Sopranstimme begabt. Mit dieser Empfehlung und mit den so mühsam errungenen musikalischen Vorkenntnissen ausgerüstet, wanderte er in Begleitung eines früheren Schulkameraden, Namens Erdmann, der später Kaiserlich Russischer Resident in Danzig wurde, vielleicht auf dessen Anregung und mit seiner Unterstützung, nach Lüneburg, wo er als

*) cf. die Acten des Stadtraths zu Ohrdruff U. X. 63. Organistenstelle bei St. Michaelkirche betr., desgl. das Kirchenbuch zu Ohrdruff.

Discantist bei dem Chor des Michael-Gymnasiums ein Unterkommen fand. Hier sah er nun andere, fremde Menschen, trat in neue Verhältnisse ein. Das bunte wechselnde Leben streifte mit seinen schillernden Farben an ihm vorüber. Sein Geist ward lebendig und seine Lebendigkeit fand Nahrung. Dem dortigen Aufenthalt hat er jedenfalls den weiteren Gesichtskreis und jene höhere Schulbildung zu verdanken, welche ihm in reiferen Jahren so sehr zu statten gegekommen ist. Aber was ihm den Eintritt dort erleichtert hatte, sollte nicht lange mehr seine Stütze sein.

In dieser, aus dem ehemaligen Kloster St. Michaelis hervorgegangenen Unterrichts-Anstalt bestand eine Particular-Schule, zu welcher die Chor-Schüler gehörten, die für ihre Theilnahme an den musikalischen Uebungen Unterstützungen in Form von Metten-Geldern, Quartal-Geldern, Chor-Geldern und Freitischen erhielten. Nach den Verzeichnissen dieser Schüler sind Erdmann und Bach mit 12 gr. Metten-Geld (monatlich) zu Ostern 1700 (Anfang April) ohne weitere Expectanz in den dortigen Chor eingetreten.*)

Dass ein mittelloser Knabe aus dem Herzen des Thüringer Landes eine so weite und beschwerliche Reise, wie die jener Zeit von Ohrdruff oder Eisenach nach Lüneburg war, unternahm, lässt sich nur daraus erklären, dass ihm und seinem Gefährten auf irgend eine Weise eine Vacanz in dem dortigen Schüler-Chor bekannt geworden sein mochte, oder aber, dass beide in der damals nicht ungebräuchlichen Weise fahrender Chor-Schüler von einem der mit Chorstipendien versehenen Gymnasien zu dem andern gezogen sein könnten, um sich eine Stelle zu suchen, und diese dann in Lüneburg gefunden hatten. Eine directe Verbindung von dort nach der Heimath unseres Künstlers, wie sie

---

*) W. Junghans, J. S. Bach, als Schüler der Particular-Schule zu Lüneburg. 1870.

Prof. Junghans*) daraus herleiten möchte, dass der Ruf des 1627 zu Eisenach gebornen Cantors der St. Nicolai- und Michaeliskirche zu Lüneburg, Johann Jacob Loie, dorthin zurückgewirkt habe, dürfte sich kaum näher begründen lassen.

Mitzler**) erzählt, dass Seb. Bach einige Zeit nach seinem Eintritt in das Gymnasium, als er einst im Chore gesungen, wider sein Wissen und Willen bei den Soprantönen auch zu gleicher Zeit die tiefere Octave habe hören lassen und dass er demnächst acht Tage lang nicht anders als in Octaven habe reden und singen können, worauf er seine schöne Stimme verloren habe. Dies mochte ihn in grosse Verlegenheit versetzt haben. Indess verblieb er doch noch drei Jahre lang auf der Schule zu Lüneburg, wo er sich eifrig mit Fortsetzung seiner Studien, dem Klavier- und Orgelspiel beschäftigte und in freien Stunden auf der Violine übte.***) Nach der Heimath scheint es ihn zunächst nicht zurückgezogen zu haben. Lüneburg, obschon nicht eben an der Strasse des Weltverkehrs belegen, lag doch mehr im Mittelpunkte jener Orte, wo der lebendige Geist des Knaben Nahrung und Anregung finden konnte. Keine Mühe, kein Opfer war ihm zu gross, um zu lernen, zu hören, sich heranzubilden. Es ist nicht bekannt geworden, auf welche Weise er sich die ihm nothwendige, wenn auch nur nothdürftigste Subsistenz gesichert habe. Dürftig genug mag es ihm ergangen sein. Dennoch fand er Mittel, um öfter, freilich nicht anders als zu Fuss, nach dem etwa 5 Meilen entfernten Hamburg zu kommen. Hamburg war zu jener Zeit das goldene Land für die deutsche Musik. Hier in der reichen Handelsstadt hatte seit

---

*) Hier wird auch nachgewiesen, dass die Mettengeldempfänger vorzugsweise mit Freitischen bedacht waren.

**) Musik. Bibl. Th. I. des 4. Bandes S. 101.

***) Denkmäler verdienstvoller Deutschen S. 81.

mehr als 40 Jahren das deutsche Singspiel seine ersten reichglänzenden Blüthen getrieben, hatte seit 1694 R. Kayser*) die erste deutsche Oper aufführen lassen, welche Anspruch auf eine kunstgeschichtliche Bedeutung erheben durfte. Von nah und fern strömte die Menge herbei, um die Pracht und den stolzen Schwung des musikalischen Dramas zu bewundern, das sich, während die fürstlichen Höfe jener Zeit nur dem Auslande huldigten, auf die beginnende deutsche Kunst stützte. Gewiss war der Ruf dieses musikalischen Glanzes auch durch die öden Gelände und Haiden des Lüneburger Landes bis in das Innere des Michael-Gymnasiums gedrungen und hatte des jungen Schülers Phantasie mit anlockenden Bildern erregt.**) Auch er wollte sehen, hören, lernen, erkennen. Aber nicht die Opernbühne war es, deren Glanz ihn anzog. In dem kindlichen Gemüthe lag der ernste Keim seiner Zukunft, wurzelten die traditionellen Bestrebungen seiner Familie. In Hamburg lebte die Kunst des vollendeten Orgelspiels und des ernsten contrapunktischen Satzes in einem der hervorragendsten Kunstgenossen jener und späterer Zeiten. Dorthin zog es ihn mit unwiderstehlichem Drange. Was waren für ihn die Entbehrungen, denen er bei seinen geringen Mitteln sich unterziehen musste? Vor Allem wollte er in stiller Verborgenheit (denn die alten Meister auf der Orgel hüteten sich wohl, ihre Kunst wissentlich auf andere zu übertragen) dem Orgelspiel des berühmten Organisten an der Katharinen-Kirche, des damals schon dem Greisenalter nahen Johann Adam Reinken, lauschen, dem er in späteren Jahren noch einmal in Hamburg begegnen sollte. Wie übel es

*) Reinhard Kayser, geb. 1673, † 1739.

**) Ueber die musikalischen Hülfsmittel, die S. Bach in der Bibliothek der St. Michael- und St. Johannes-Kirche zu Lüneburg fand, vergl. Junghans a. a. O. S. 26 ff.

ihm hierbei oft ergangen sein musste, lässt sich leicht ermessen. Da er sich einst länger dort aufgehalten hatte,*) als es seine Mittel erlaubten, hatte er bei seiner Zurückwanderung nach Lüneburg nicht mehr als ein paar Schillinge in der Tasche. Noch hatte er die Reise nicht beendet, als ihn eine starke Esslust anwandelte und er vor einem Wirthshause Halt machte, wo er Gelegenheit hatte, unter dem anziehenden Geruch, der aus der Küche zu ihm herausdrang, das Missverhältniss seines Appetits zu seinem Geldbeutel in Betracht zu ziehen. Gewiss mag sein Aeusseres dem wenig erbaulichen Zustande seiner Lage entsprochen und etwaige Beobachter mit Mitleid erfüllt haben. Mitten in seinen trostlosen Betrachtungen über den Unterschied zwischen dem Wollen und Können hörte er, dass ein Fenster geöffnet wurde, und sah ein paar Häringsköpfe auf die Strasse hinauswerfen. Der Anblick der Ueberbleibsel dieser in seinem Vaterlande Thüringen so hoch geschätzten Fische liess ihm das Wasser im Munde zusammenlaufen. Er zögerte nicht, sich derselben zu bemächtigen. Kaum hatte er angefangen, sie zu zergliedern, als er mit verwunderndem Erstaunen in einem jeden Kopfe einen dänischen Dukaten versteckt fand. Dieser Fund setzte ihn in den Stand, nicht nur dem Augenblicke sein Recht zu Theil werden zu lassen, sondern gab ihm auch die Mittel, mit mehrerer Gemächlichkeit eine neue Wallfahrt nach Hamburg zu unternehmen. Merkwürdiger Weise, setzt der Erzähler dieser Geschichte hinzu, hat der unbekannte Wohlthäter, der ohne Zweifel am Fenster gelauscht haben wird, um den Erfolg seiner artigen Ueberraschung zu verfolgen, nicht Neugierde genug gehabt, um den Finder und dessen Eigenschaften näher kennen zu lernen.

---

*) Kuhnau, die blinden Tonkünstler S. 5.

In gleicher Weise wie nach Hamburg zog er mehrere Male nach dem entfernteren Celle, wo der damals residirende Herzog eine meist aus Franzosen zusammengesetzte Hofkapelle hielt, welche eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte und in welcher der neue Geschmack der französischen Musik cultivirt wurde,*) den der junge Bach auf diese Weise kennen lernte. So blieb er unter Studien und Wanderungen bis zum Jahre 1703 in Lüneburg. Seinen in den sächsischen Landen so zahlreichen Verwandten mochte er es zu danken haben, dass er demnächst eine Stelle als Violinist bei der herzoglichen Hof-Kapelle zu Weimar erhielt, die ihn nothdürftig zu ernähren vermochte.

---

*) Die französische Musik jener Zeit war vorzugsweise Kapellmusik und kaum über die von Lully herrührenden Instrumentalsätze hinausgekommen. Dennoch war sie auch in Dentschland viel bewundert und stand in hohem Ansehen.

IV.

ARNSTADT, MÜHLHAUSEN, WEIMAR.

So hatte J. S. Bach mit dem 18. Jahre seines Lebens die Lehrjahre beendet und konnte anfangen, die ersten Bausteine zu dem Tempel des Ruhms zusammen zu tragen, den er sich in einem langen und mühevollen Leben mit so glänzender Pracht aufgebaut hat.

In Armuth und unter Entbehrungen war er aufgewachsen. Auf sich allein angewiesen, hatte er sich mühsam die Elemente seiner Kunst zusammengerafft, mit denen er seine Zukunft zu begründen gedachte. Arbeit und Sorge hatten die Tage seiner Jugend ausgefüllt und ein Leben voller Arbeit und Sorge lag vor ihm. So stand er an der Schwelle der heiligen Pforten, hinter denen er das Geheimniss seines Lebens verborgen wusste.

Er muss schon zu jener Zeit ein gewisses Ansehen als Musiker, grosse Geschicklichkeit im Orgelspiel und ziemliche Kenntniss als Contrapunktist gehabt haben. Denn noch in demselben Jahre ward er für die Organistenstelle an der Neuen Kirche zu Arnstadt berufen, jener uralten thüringischen Stadt,*) die, von

---

*) An Stelle dieser Neuen Kirche hatte früher die aus dem 9. Jahrhundert stammende St. Bonifacius-Kirche, auch Sophien-

freundlichem Grün umgeben, sich heiter und lieblich an die Berge des Thüringer Waldes anlehnt und die mit ihren Brunnen und Kirchen, mit ihren Thürmen und alten Häusern noch jetzt das Bild jener friedlichen Thätigkeit darbietet, welche ihr zur Zeit Bach's eigen war.*) Bereits drei Mitglieder seiner Familie hatten hier mit Ehren als Organisten fungirt. Dem Rathhause und dem von alterthümlichen Häusern umgebenen Markte gegenüber, von Linden umpflanzt, ohne Thurm erhebt sich die Kirche, in dem Schmuck ihres aus der Zeit vor dem Brande herstammenden gothischen Bauwerks. Die Orgel hoch oben an der Ostseite, der Kanzel gegenüber, licht, hell, freundlich grüsst die Gemeinde mit ihrem edlen Klange aus

---

Kirche genannt, gestanden. Am 7. August 1581 war dieselbe bei Gelegenheit einer grossen Feuersbrunst mit eingeäschert worden, und der Platz, auf dem sie gestanden, hatte gerade hundert Jahre wüst gelegen. Da sprach (im Jahre 1661) M. Augustin Fasch, Archidiaconus zu Arnstadt, in der am 7. August jeden Jahres abzuhaltenden Brand- und Busstagspredigt: „Viele sind in jetziger Zeit bedacht, wie sie ihre Häuser bauen und füllen mögen. Gotteshäuser aber und Schulhäuser achten sie so viel als nichts, und sollten sie gleich über den Haufen fallen. Es stehet uns noch vor Augen die wüste Bonifacii-Kirche. Des Herren Sturm hat darüber gerufen mit grausamen Donner, worein ehemals ein gräulicher Schlag geschehen, dass die Steine hin- und hergefahren etc.“ (Dieser Schlag hatte die Ruinen der Kirche im Jahre 1617 am 8. Juli, Mittags 2 Uhr getroffen.) In Folge dieser Anregung wurde die St. Bonifacius-Kirche wieder aufgebaut und „Neue Kirche“ genannt. Der Bau war 1676 begonnen worden. Am 24. April 1683 hielt der Superintendent D. Tenzel darin die Weihe-Predigt und fand der erste Gottesdienst statt. Eine Orgel erhielt die Kirche aber erst im Jahre 1703.

*) (s. S. 44.) Dr. G. Hauck's Werk über die „Heilquellen und Kurorte Deutschlands“ giebt (S. 9 bis 12) eine nicht eben sehr anziehende Schilderung des freundlichen Ortes, dessen in Grün versteckte rothe Dächer Luther, als er die Stadt von den Bergen aus betrachtet, einer Schüssel mit Krebsen in Petersilie verglichen haben soll. Dr. Hauck führt als Personen von Bedeutung, die in Arnstadt gelebt, Dr. Neubeck, E. Palleske und Wilibald Alexi an. Johann Sebastian Bach zu erwähnen, hat er unterlassen.

der Höhe herab. Noch jetzt steht vor ihr die alte Holzbank, auf welcher der damals jugendliche Meister gesessen, von der aus er seine seltsamen Töne hatte erklingen lassen, die den Geistlichen der Stadt so viele Sorge verursacht haben. Das Orgelwerk war ganz neu, so eben erst vollendet und der Kirche übergeben worden. Es war von dem Orgelbauer Joh. Friedr. Waender zu Mühlhausen erbaut und wurde damals für so schön befunden, dass der Rath zu Arnstadt dafür einen recht tüchtigen Organisten zu gewinnen getrachtet hatte.*) Auf Empfehlung seiner in

---

*) Die Disposition zu diesem neuen Orgelwerk war folgende:

A. Oberwerk, Manual.

1. Principal 8′ von 14löth. Zinn.
2. Quintaton 16′ von 8löth. Zinn.
3. Gemshorn 8′ von Metall.
4. Grobgedackt 8′ desgl.
5. Viola di Gamba 8′ von 8löth. Zinn.
6. Quinte 5⅓ von Metall.
7. Octave 4′ von 14löth. Zinn.
8. Octave 2′ desgl.
9. Mixtur 2′ vierfach } von Metall.
10. Cymbal 1′ zweifach } von Metall.
11. Trompete 8′ aufschlagend.
12. Tremulant.
13. Cymbelstern.
14. Calcantenstrecker.

B. Unterwerk, Positiv.

1. Principal 4′ von 14löth. Zinn.
2. Stillgedackt 8′ von Metall.
3. Spitzflöte 4′.
4. Nachthorn 5′.
5. Quinte 3′.
6. Sesquialter doppelt.
7. Mixtur 1′ dreifach.

C. Pedal.

1. Principal-Bass 8′ von 14löth. Zinn.
2. Sub-Bass 16′ von Holz.
3. Posaunen-Bass 16′ von Holz.
4. Cornett-Bass 2′.

Arnstadt lebenden Vettern, denen noch vor nicht zu langer Zeit Heinrich Bach, in gutem Andenken stehend, angehört hatte, war die Wahl auf Sebastian Bach gefallen, der sein Amt am 1. Juli 1703 antrat und so der erste Organist an dieser Kirche war.*

Die Stelle beschäftigte ihn, wie wir weiter unten sehen werden, nicht übermässig, und er hatte Zeit und Musse, seinem inneren Triebe zur Vervollkommnung zu folgen, sich ganz seiner Kunst hinzugeben. Ueber seine Anstellung daselbst erhielt er das folgende Berufungsschreiben:

„Demnach der Hochgebohrne Unser Gnädigster Herr Graff und Herr, Herr Anthon Günther der vier Graffen des Reichs, Graff zu Schwarzburg u. s. w. Euch Johann Sebastian Bachen zu einem Organisten an der Neuen Kirche annehmen und bestellen lassen, alss sollet Hochgedacht Ihre Hochgräfl. Gnaden zuvorderst Ihr treu, hold und gewärtig sein, insonderheith aber auch in eurem anbefohlenem Ambt, Beruff, Kunst-Uebung und Wissenschaft fleissig und treulich bezeigen, in andere Händel und Verrichtungen Euch nicht mengen, zu rechter Zeit an denen Sonn- und Fest- auch Anderen zum öffentlichen Gottesdienst bestimmten Tagen in obbesagter Neuen Kirche bei dem Euch anvertrauten Orgelwerke einfinden, solches ge-

---

D. Nebenzüge.

1. Manual.
2. Pedalkuppel.

Die Manuale hatten einen Umfang von D—$\overline{d}$, das Pedal von D—d, und waren die Untertasten des Manuals und Positivs mit Elfenbein, die Obertasten mit schwarzem Ebenholz belegt. Nach 159jährigem Gebrauch ist diese Orgel in Folge der verdienstvollen Bemühungen des dortigen Stadt-Cantors und Organisten Stade einer Restauration und Erweiterung durch den Orgelbauer Jul. Hesse zu Dachwig bei Erfurt unterzogen worden. Siehe Th. IV. 2b.

*) Spitta S. 220 nennt den 14. Aug. als den Tag seiner Verpflichtung.

bührend tractiren, darauf gute Acht haben und es mit allem Fleiss verwahren, da etwas daran wandelbar würde, es bei Zeithen melden, und dass nöthige reparatur beschehe, Erinnerung thun, niemanden ohne Vorbewusst des Herrn Superintendenten auf selbiges lassen, und insgemein Euch bester Möglichkeit nach angelegen sein lassen, damit Schaden verhüthet und alles in guthem Wesen und Ordnung gehalten werde. Gestalt Ihr Euch dann auch sonsten in eurem Leben und Wandel der Gottesfurcht, Nüchternheit und Verträglichkeit zu befleissigen, böser Gesellschaft und Abhaltung Eures Berufes Euch gänzlich zu enthalthen, und übrigens in allem, wie einem ehrliebenden Diener und Organisten gegen Gott, die hohe Obrigkeit und Vorgesetzten gebühret, treulich zu verhalthen. Dagegen sollen Euch zur Ergötzlichkeit zu eurer Besoldung jährlich 50 fl. und vor die Kost und Wohnung dreissig Thaler gegen Eure Quittung folgendermaassen gewährt werden, als 25 fl. aus denen Biergeldern, 25 fl. aus dem Gotteskasten und die übrigen 30 Thaler vom Hospital.

Urkundlich ist diese Bestallung unter dem Gräfl. Canzlei Secret und gewöhnlicher Unterschrift wissentlich ausgefertigt.

Sign. den 9. August 1703.

Gräffl. Schwarzb. Consistorium etc.“

Wie wir sehen, war die Besoldung, welche der junge Organist erhielt, eine ausserordentlich geringe, selbst in jener genügsamen Zeit kaum ausreichend für die allernothwendigsten Forderungen des gewöhnlichen Lebens. Wie sie ihn hätte ernähren sollen, wenn ihm nicht andere Einnahmen durch Unterricht und fleissige Arbeit seine Subsistenz hätten erleichtern helfen, ist schwer zu begreifen.*) Wohl war er gewiss seit seiner

*) Noch jetzt ist die Organistenstelle zu Arnstadt eine sehr küm-

frühen Jugend nicht verwöhnt, und hatte gelernt, sich mit wenigem zu behelfen. Doch müssen wir, die wir aus der Ferne unseres vorgerückten Zeitalters auf den einsamen Bildungsgang des grossen Mannes mit aufmerksamen Blicken zurückschauen, die Vorsehung dankbar preisen, dass sie seine Jugend in so strenger Weise darauf hingeleitet hat, den Quell der Befriedigung allein aus seinem Innersten heraus zu schöpfen, dass sie ihn in Arbeit und angestrengter Thätigkeit zu der ernsten Lebensbahn stählte, die nun geöffnet vor ihm lag.

So war die Zeit seines Dienstes zu Arnstadt die des Lernens, der inneren Fortbildung, unermüdeter Arbeit und fleissigen Vorwärtsstrebens. Die ihm obliegenden kirchlichen Pflichten beschäftigten ihn nur in geringem Maasse. Dieselben beschränkten sich auf

a) den Gottesdienst am Sonntag von 8 bis 10 Uhr,
b) die Betstunde des Montags,
c) den Gottesdienst von 7 bis 9 Uhr am Donnerstag.*)

In der Kunst des Orgelspiels hatte Bach bereits eine gewisse Stufe der Vollendung erreicht. Wie er diese und den in ihm arbeitenden Geist, seine aufschwellende Ideenfülle bei der Ausübung seiner kirchlichen Amtsthätigkeit ausströmen liess, werden wir bald erkennen. In Arnstadt finden wir ihn in den ersten Anfängen seiner späterhin so eminenten Thätigkeit als Tonsetzer.

Ob er in der Compositionslehre überhaupt je Unterricht erhalten habe, ist schwer zu bestimmen. Es scheint, dass er sich im Wesentlichen aus den Arbeiten der hervorragenden Meister seiner Zeit mit eisernem Willen und unermüdetem Fleisse die Bahn

---

merlich dotirte und bringt ihrem Inhaber nicht mehr als 43 Thlr. an baarem Gelde ein, so dass er sein Haupt-Einkommen nach wie vor aus dem Unterricht und in Privat-Arbeiten finden muss.

*) J. Chr. Olearius Historia Arnstadiens. 1701, S. 54.

selbst gesucht habe, die er späterhin so glänzend beschritt. Die Werke von Bruhns, Reinken, Buxtehude, Frescobaldi, Froberger, Kerl, Pachelbel, Strunk, Böhm, Fischer, Namen, denen wir auch bei Betrachtung der Studien Händel's begegnen,*) so wie einiger französischer Meister, sämmtlich starker Harmonisten und Fugisten, waren die Quellen für seine Forschungen und Arbeiten. Bei der ihm angeborenen, Generationen hindurch in der Familie vererbten Anlage zur Musik und bei der gewissermaassen instinktartig in ihm liegenden Sicherheit des Blicks für die in dieser Kunst liegenden Regeln, welche von der ersten Jugend auf genährt worden war, musste es ihm in jedem Falle leichter sein, als es vielen Anderen gewesen sein würde, durch Selbststudium vorwärts zu kommen. Dennoch ist nicht zu verkennen, dass sein Entwicklungsgang, eben um dieser Selbststudien willen, ein langsamer war. Während Bach, mit Recht geehrt und bewundert als Orgelspieler, auch späterhin doch noch lange Zeit hindurch ein fast unbekannter Tonsetzer geblieben war, bis er von Weimar aus seine Fittige weiter zu schwingen beginnen durfte, war Händel, sein Zeit- und Altersgenosse**) schon ein Mann, dessen Wirken und Werke Antheil und Bewunderung erregten und der sich durch seine Stellung zu der Bühne in Hamburg und durch seine 1704

---

*) Reinken. S. S. 42.

Frescobaldi, Organist an der St. Peterskirche zu Rom, geboren zu Pescara 1591, war der eigentliche Vater des wahren Orgelstyls.

Pachelbel, geboren zu Nürnberg 1653, war Vicar des Organisten zu St. Stephan zu Wien, 1675 Hoforganist zu Eisenach (Vorgänger von Ambrosius Bach, Sebastian's Vater), 1680 Organist an der Predigerkirche zu Erfurt, 1690 in Stuttgart, dann in Gotha, endlich 1695 Organist zu St. Sebald in Nürnberg, starb 1706.

**) Händel war am 24. Februar 1685 geboren, also nur drei Monat älter als Bach.

mit der Almira begonnene Thätigkeit als Operncomponist bereits einen glänzenden Namen erworben hatte. Freilich von Arnstadt und Mühlhausen aus würde dies schwer zu erreichen gewesen sein, selbst wenn die Reife dazu vorhanden gewesen wäre. Forkel giebt an, dass Bach als Anleitung zur besseren Ordnung seiner Ideen angefangen habe, die damals neu herausgekommenen Violinconcerte Vivaldi's für Klavier einzurichten, dass er die Führung der Motive, das Verhältniss derselben unter einander, die Abwechselungen der Modulation und mancherlei andere Dinge mehr dabei studirt und dass die Umänderung der für die Violine eingerichteten Gedanken und Passagen ihn auch musikalisch denken gelehrt habe*), so dass er nach vollbrachter Arbeit seine Ideen nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten gehabt, sondern sie schon aus eigner Phantasie habe nehmen können.

---

*) Auf diese Weise hat Bach nicht weniger als 16 Violinconcerte Vivaldi's für Klavier bearbeitet und ausserdem noch eines derselben für 4 Klaviere mit Begleitung gesetzt. Vivaldi, welcher 1743 in hohem Alter zu Venedig starb, war ein grosser Violinspieler und als solcher in Deutschland und Italien sehr berühmt. Ausser zahlreichen Opern und Concerten sind von seinen Compositionen besonders hervorzuheben: 12 Violin-Trios, 12 Concerte für 4 Violinen, 2 Alti, Violoncello und Continuo, 12 Violinconcerte, Violinsoli und fünfstimmige Violinconcerte.

Neuere Forschungen haben übrigens die Richtigkeit der von Forkel aufgestellten Behauptung in Zweifel gezogen. J. Rölemann, kgl. Kammermusikus in Dresden, hat in der neuen Zeitschrift für Musik, Nro. 45 bis 47, 1867 in einer längeren Auseinandersetzung nachzuweisen gesucht, dass dieselbe nicht bloss unerwiesen, sondern auch unrichtig sei. Er stellt fest, dass die Vivaldischen Violin-Concerte erst 1717 von Pisendel nach Dresden verpflanzt worden seien und dass erst 1720 Bayer zu Amsterdam mit ihrer Veröffentlichung begonnen habe, dass Bach daher mit ihrer Bearbeitung erst in der Cöthen-Leipziger Periode habe beginnen können.

Es mag dahingestellt bleiben, ob es unmöglich gewesen sei, dass auch schon vor 1717 und 1720 Vivaldi's Concerte in Deutschland bekannt sein konnten. Man darf dabei wohl nicht übersehen, dass

An Fleiss und Ausdauer fehlte es ihm freilich nicht, denn er arbeitete so anhaltend und emsig, dass er oft die Nächte zu Hilfe nehmen musste. Was er am Tage ohne den Gebrauch des Klaviers aufgeschrieben hatte, das lernte er in der folgenden Nacht spielen.

Diese Studien in Verbindung mit seinen grossen natürlichen Anlagen, der ererbten Auffassung der Musik, seinem von Anfang an ernsten Charakter und seinem kirchlichen Beruf mussten ihn nothwendiger und natürlicher Weise zur besonderen Vorliebe für den ernsten Styl und die Verarbeitung kirchlicher Motive führen.

So begann denn der junge Tonsetzer mit kleineren Versuchen die Laufbahn, die ihn späterhin so weit hinausführen sollte über die bis dahin bekannten Grenzen des für möglich und erreichbar Gehaltenen.

Das Herrschen der Form, die Unterordnung unter den Zeitgeschmack und conventionell Hergebrachtes sind in den wenigen Werken, welche uns aus jener

---

solche Musiken sich damals durch Abschriften vielfach mittheilten, dass Bach ein eifriger Sammler und selbst Violinspieler war, und dass die Thatsache, dass Pisendel die Vivaldischen Concerte 1717 in Dresden eingeführt hat, deren Vorhandensein an anderen Orten keineswegs ausschliesst.

Ohne Zweifel finden sich in Forkels Biographie des grossen Meisters mancherlei Irrthümer vor. Indess darf man auch nicht ausser Acht lassen, dass das, was er dort niedergelegt hat, die Ueberlieferungen der Söhne Seb. Bach's sind, welche sehr gut unterrichtet waren.

Eine Herabsetzung kann der Verfasser für ihn in der von Forkel gemeldeten Thatsache nicht finden, ebensowenig zugeben, dass sie für eine rein aus der Luft gegriffne, für eine jedes historischen und aesthetischen Grundes entbehrende Phrase zu halten sei.

Die von Herrn Rölemann aufgestellten Vermuthungen über die Gründe, aus denen Seb. Bach jene Concerte für Klavier bearbeitet habe, sind nicht gerade überzeugend. Es dürfte aber auch darauf nicht in dem Maasse ankommen, um daraus eine kritische Fehde hervorgehen zu lassen.

Zeit erhalten worden, und zu denen unter Anderen das bekannte „Capriccio auf die Entfernung eines Freundes“ gehört, leicht erkennbar.*) Auch hier schon treten die Blitze seines Geistes, die Sonnenblicke einer mächtigen Schöpfungskraft sichtbar hervor; aber sie sind vereinzelt, der Zusammenhang im Ganzen fehlt, man vermisst den freien Fluss, die naturgemässe Entwickelung der Gedanken.

In jedem Falle ist es von hohem Interesse, zu sehen, dass der jugendliche Organist seine ersten praktischen Versuche in der Composition, wie wir ihn dereinst mit einem Choral seine glänzende Laufbahn werden schliessen sehen, auch mit dem Choral begonnen, dass dieser ihn von Arnstadt aus durch sein langes, künstlerisch so reich gestaltetes Leben als treuer Gefährte begleitet hat.**)

Es darf nämlich mit Bestimmtheit angenommen werden, dass Bach, zunächst vielleicht zu eigenem Gebrauch und zur Uebung, in Arnstadt angefangen hat diejenigen Choralvorspiele und variirten Choräle auszuarbeiten, welche er unter dem Namen „partite diverse“ aufgeschrieben hat.***) Dieselben sind einfacher, ärmer als die späteren gleichartigen Arbeiten, ohne jenen eigenthümlichen Reiz der Phantasie und ohne jene bewundernswerthe Beherrschung des Stoffs, welche vom Beginn der Cöthen'schen Periode an in seinen Compositionen hervortreten.

Daneben betheiligte er sich an der Herausgabe des Freilighausen'schen Gesangbuchs, dessen erste

---

*) Capriccio sopra la lontanonza del suo fratre dilettissimo.

**) Spitta führt mehrere Fugen S. Bach's an, in welchen er Compositionen aus dessen Arnstädter Zeit, insbesondere in Anlehnung an Buxtehude, vermuthet. Die Möglichkeit ist nicht zu bestreiten. Bestimmte Nachrichten hierüber liegen nicht vor.

***) Die ersteren derselben waren bloss manualiter gesetzt. Das obligate Pedal hat Bach erst später zu benutzen angefangen.

Auflage (Geistreiches Gesangbuch) im Jahre 1704 herauskam. Eine grosse Anzahl von Chorälen (300) wurden von ihm für den Zweck dieses Werks theils neu gesetzt, theils eigens componirt. Denn wir werden später sehen, dass Bach bei dieser Sammlung von Kirchenliedern auch als Componist von Chorälen aufgetreten ist. Seine Neigung, den Choral künstlerisch zu gestalten, hat offenbar hier ihren ersten Ausgangspunkt gefunden, und wie sehr er weiterhin in dieser Richtung Ausserordentliches geleistet haben mag, — die Grundlage ist in Arnstadt gelegt worden.*)

Es scheint, dass er dem Strome seiner Ideen während des Gottesdienstes oft einen zu freien Lauf gelassen habe. In einer Lebensskizze des grossen

---

*) Es hat sich in Arnstadt die Tradition erhalten, dass eine dort im Jahre 1705 auf dem Rathhause von den Schülern der dortigen Landes-Schule aufgeführte fünfaktige Oper:

Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens

von Bach componirt gewesen sei (conf. Programm des Gymnasiums zu Arnstadt für das Schuljahr 1845/46 von Dr. Karl Theodor Pabst). „Die Partitur dieser Musik, angeblich von Bach's Hand geschrieben, ist noch in den zwanziger Jahren vorhanden gewesen, und wie ich von dem ehemaligen Eigenthümer derselben persönlich erfahren, nebst vielen anderen Musiken aus Bach's und seiner Vorgänger Zeit zum Verkleben der Obst-Bäume verwendet worden.“ (!) Die Richtigkeit jener Tradition lässt sich schwer erweisen. Doch scheint es, bei der immerhin nicht auszuschliessenden Möglichkeit der Wahrheit, in jedem Falle zweckmässig, den Text jener Oper, welcher auch nach anderen Seiten hin ein gewisses Interesse bietet und von dem damaligen Rector der Schule zu Arnstadt, Joh. Friedr. Treiber, verfasst sein soll, dem grösseren Leserkreise zugänglich zu machen. Derselbe ist daher in den Anhängen, Band IV. unter Nro. 3, mit abgedruckt.

Interessant ist es, bei dieser Gelegenheit zu erfahren, dass die Grafen zu Arnstadt zu jener Zeit ausser ihrer musikalischen Kapelle ein Theater unterhalten haben, dessen Orchester aus 22 Personen bestand, die meist in anderen herrschaftlichen Bedienungen (als Jäger, Küchenschreiber, Kornschreiber, Kammerdiener etc.) standen. Die Stücke wurden von den Schülern und einzelnen Einwohnern der Stadt

Tonmeisters von Friedrich Beisker*) findet sich die Bemerkung, dass die dortige Kirchengemeinde, ergriffen von dem wundersamen, nie gehörten Orgelspiele Bach's, öfters vergessen habe, in den Gesang einzufallen. Dagegen sagt das über seine Art und Weise die Choräle zu spielen aufgenommene amtliche Protokoll mit grösserer Wahrscheinlichkeit, dass die Gemeinde dadurch „confundiret worden".

Dem Gräflichen Consistorio zu Arnstadt mochte diese seine Art, den Kirchengesang zu begleiten, nicht eben passend erscheinen. Man war gewohnt, die Weisen in einfacher Art gespielt zu vernehmen. Es verlangte Niemand darnach, die künstlerische Gewandtheit, die dem Gewöhnlichen sich abwendende Phantasie des Organisten bei seinen gottesdienstlichen Verrichtungen kennen zu lernen. Daher entstanden Streitigkeiten zwischen ihm und der Kirchenbehörde. Auch der Schülerchor, der die Choräle zu singen hatte, scheint sich in die neue Weise der Begleitung des Gesanges und in die Bereicherung der Kirchenmusik durch neue Wendungen, Gedanken und kunstvolle Veränderungen nicht haben finden zu können und mit dem dirigirenden Musiker scheinen vielfache Differentien eingetreten zu sein. So konnte die Stellung ihn auf die Dauer nicht befriedigen.

Inzwischen war Bach von dem Verlangen ergriffen worden, den berühmten Orgelspieler Dietrich Buxtehude an der Marienkirche zu Lübeck zu hören, denselben, dessen Ruf im Jahre 1703, also zwei Jahre früher, Händel zu einer Reise eben dorthin veranlasst

---

aufgeführt, meist Handwerkern, deren Nahmen zum Theil noch erhalten sind und deren Leistungen wohl hie und da an Schackspeares Sommernachtstraum erinnert haben mögen.

Jedenfalls hatte Bach hier Gelegenheit, in dem sog. galanten Styl Kenntnisse zu sammeln. Spitta, S. 223, vermuthet, dass Treiber und sein Sohn die bezeichnete Oper componirt hätten.

*) Urania. 1861. 18. Jahrgang. Nro. 2. S. 17.

hatte. Händel hätte diese schöne Organistenstelle erheirathen können, wenn er ihr seine Freiheit und Zukunft hätte opfern wollen. Bach wollte „ein und anderes in seiner Kunst begreifen“. Er erbat und erhielt im Jahre 1705 einen vierwöchentlichen Urlaub. Zu Fuss trat er die weite Reise von etwa 60 Meilen in rauher Jahreszeit an. Einmal an Ort und Stelle, mochte es ihm schwer geworden sein, sich von dort zu trennen, wo er gewiss vielfache Nahrung für sein umfassendes Streben gefunden hatte. Aus den vier Wochen wurde mehr als ein Vierteljahr. Während Händel bei seiner Anwesenheit in Lübeck „mit vielen Ehrenerweisungen und Lustbarkeiten“ gefeiert wurde, war sein bescheidener Kunstgenosse in einem Winkel der Kirche verborgen ein heimlicher Zuhörer des berühmten Orgelspielers. Er mochte in seinen armen Verhältnissen schwerlich daran denken, dass er sich die reich dotirte Stelle durch eine Heirath mit Buxtehude's Tochter erkaufen könne. So blieb er auf den Eifer für jene stillen Studien angewiesen, die einen Theil seiner Jugend ausgefüllt hatten, zu welchen er aber früher nur mangelhafte Gelegenheit gefunden.

Wohl mochte er angefangen haben, die Ahnung seiner Zukunft in sich herum zu tragen. Er begann an deren Entwickelung zu arbeiten. Dass er bereits auf der Reise nach Lübeck ein berühmter Mann gewesen und dort als solcher von Buxtehude anerkannt worden wäre, darauf deutet nicht die geringste urkundliche Spur und ebensowenig der innere Zusammenhang des ganzen Aufenthalts in Lübeck.

Die gänzliche Erschöpfung seiner bescheidenen Mittel, mehr als der abgelaufene Urlaub, zwang ihn den Ort zu verlassen, wo seine Begierde zu hören und zu lernen so viel Befriedigung gefunden hatte.

Als er mit Schätzen der Erfahrung und mit neuen Ideen bereichert in sein Amt zurückkehrte, wurde die

Unzufriedenheit seiner Vorgesetzten bemerkbar. Nicht nur die gewiss verdiente Rüge wegen der mehr als zweimonatlichen Urlaubsüberschreitung war es, die ihm Vorwürfe zuzog, sondern auch die „wunderlichen Variationen“, die er in den Chorälen angebracht hatte, kamen zur Sprache. Ebenso gab sein Verhältniss zu den Schülern, welche zu seiner Begleitung auf der Orgel in der Kirche die Musik auszuführen hatten und deren Dirigent, wie gesagt, mit seiner neuen Art die Choräle zu begleiten wenig einverstanden gewesen zu sein scheint, dem Consistorio Veranlassung zum Einschreiten. Zum 2. Februar 1706 erhielt er eine Vorladung. Das Protokoll der stattgehabten Verhandlung ist für die Stellung des grossen Tonmeisters zu seiner dort vorgesetzten Behörde und für den Einfluss der Geistlichkeit auf die technische Ausführung des Kirchen- und Choralgesanges jener Zeit merkwürdig genug.

Es lautet: *)

A.

„Joh. Sebastian Bachen

Organisten an der Neuen Kirche betr. wegen Langwierigen Verreissens und unterlassener Figuralmusik.

Actum, den 21. Februar 1706.

Wird der Organist in der Neuen Kirche Bach vernommen, wo er unlängst so lange gewessen, und bey wem er dessen verlaub genommen?

Ille. Er sey Zu Lübeck gewessen umb daselbst ein vnd anderes in seiner Kunst Zu begreiffen, habe aber zuvorher hievon dem Herrn Superintendend Verlaubnüss gebethen.

Dominus Superintendeus. Er habe nur auf 4 Wochen solche gebethen, sei aber wohl 4 mahl so lange aussen blieben.

---

*) Urania 1861, S. 19 ff.

Ille. Hoffe, das orgelschlagen würde unterdess von deme, welchen er hiezu bestellet, dergestalt seyn versehen worden, dass desswegen keine Klage geführt werden könne.

Nos. Halthen Ihm vor, dass er bisher in dem Choral viele wunderliche Variationes gemachet, viele frembde Thöne mit eingemischet, dass die Gemeinde drüber confundiret worden. Er habe ins Künfftige, wann er ja einen tonum peregrinum mit einbringen wolle, selbigen auch ausszuhalten und nicht zu geschwinde auf etwas Andres zu fallen, od. wie er bissher im brauch gehabt, gar einen tonum contrarium zu spiehlen. Nechstdeme sei gar befrembdlich, dass bissher gar nichts musiciret worden, dessen Ursach er gewessen, weile mit den Schühlern er sich nicht comportiren wolle, Dahero er sich zu erclähren, Ob er sowohl Figural alss Choral mit den Schühlern spiehlen wolle? dann man ihm keinen Capellmeister halthen könne. Da ers nicht thuen wolle, solle ers nur categorice von sich sagen, damit andere gestalt gemachet und jemand Der diesses thäte, bestellet werden Könne.

Ille. Würde man ihm einen rechtschaffenen Director schaffen, wollte er schon spiehlen.

Resolvitur. Soll binnen 8 Tagen sich erclähren.

Eodem.

Erscheint der Schühler Rambach*) und wird Ihm gleichfals Vorhalt gethan wegen der disordres, so bissher in der Neuen Kirche zwischen den Schühlern und dem Organisten passiret.

Ille. Der Organist Bach habe bishero etwas gar zu lang gespiehlet, nachdem ihm aber vom Hrn. Superintend derwegen anzeige beschehen, wäre er gleich auf das andre extremum gefallen, und hätte es zu kurtz gemachet.

---

*) Präfect des Schülerchors.

Nos. Verweissen ihm, dass er letzt verwichenen Sonntags unter der Predigt im Weinkeller gegangen.

Ille. Sey ihm leyd, solte nicht mehr geschehen, vnd hätten ihm die Herrn Geistlichen deswegen hart angesehen. Der Organist hätte sich über ihn wegen des Dirigirens nicht zu beschwehren, indeme nicht Er, sondern der Junge Schmidt es verrichtet.

Nos. Er müsse sich Künfftig gantz anders vnd besser als bissher er gethan, anstellen, sonst würde das guthe, so man ihm Zugedacht, wieder eingezogen werden. Hätte er gegen den Organisten etwas Zu erinnern, solle ers gehörigen orths anbringen, vnd sich nicht selbst recht Geben, sondern sich dergestalt bezeigen, dass man mit ihm zufrieden seyn Könne, welches er versprach. Ist auch hierauf dem Cantzley Diener anbefohlen, dem Rectori zu sagen, dass er Rambach vier Tage nach einander 2 Stunden ins Carcer gehen lassen solle."

Bach scheint sich mit der, nach obigem Protokoll in acht Tagen abzugebenden Erklärung eben nicht beeilt zu haben. Ebenso scheint es, dass er mit dem Schülerchor, der seinen Ansprüchen wohl nicht Genüge leisten und dessen Verwendung zur Figuralmusik ihm daher wohl lästig sein mochte, dessen Disciplin auch gelockert war, so dass er wohl keine hinreichende Autorität über ihn haben mochte, nicht habe musiciren wollen. Dass das Unrecht in dieser Hinsicht nicht allein auf seiner Seite war, ergeben die protokollarischen Antworten des Schülers Rambach sehr deutlich. Dagegen hatte Bach das zu jener Zeit Unerhörte gewagt, eine fremde Sängerin in der Kirche singen zu lassen. Er erhielt daher zu seiner Verantwortung eine neue Vorladung, deren Verhandlung wie folgt protokollirt worden ist.*)

---

*) Urania, a. a. O.

„Actum den 11. November 1706.

Wird dem Organisten Bachen vorgestellet, dass er sich zu erclähren, ob wie ihm bereits anbefohlen, er mit den Schühlern musiciren wolle oder nicht; denn wann er Keine Schande es achte, bey der Kirche zu seyn, und die Besoldung zu nehmen, müsse er sich auch nicht schähmen, mit den Schühlern, so darzu bestellet, so lange biss ein anders verordnet, zu musiciren. Dann es sey das absehen dass dieselben sich exerciren sollen, umb dereinst Zur musik sich besser gebrauchen zu lassen.

Ille. Will sich derwegen schriftlich erclähren.

Nos. Stellen ihm hierauf ferner vor auss was Macht er ohnlängst die frembde Jungfer auf das Chor biethen vnd musiciren lassen.

Ille. Habe Magister Uthe davon gesaget.“ *)

Offenbar war das Consistorium bei den, dem jungen Tonsetzer und Organisten ertheilten Vorhaltungen und Rügen keineswegs im Unrecht. Dass Bach dies erkannt habe, ergiebt sich aus seinen Erklärungen in den bezeichneten Protokollen eben nicht. Gewiss war es nicht Hochmuth oder Eigensinn, wenn er mit dem Schülerchor, wie dieser eben war, nicht musiciren wollte. Bei dem tief in ihm liegenden Triebe, den Forderungen der Kirche an die Musik im weitesten Maasse Genüge zu leisten, können nur sachliche Gründe die Veranlassung gegeben haben, hiermit in so auffallender Art zurückzuhalten.

Doch erkennen wir schon in dem Verhalten des Jünglings zu der ihm vorgesetzten Kirchenbehörde dieselben Eigenschaften, welche in späterer Zeit die Stellung des gereiften Mannes schwierig gemacht

---

*) Uthe war Candidat der Theologie zu Arnstadt.

Für die Voraussetzung, dass in dieser frembden Jungfer Maria Barbara, Bach's spätere Gattin, zu vermuthen sei (Spitta S. 325), liegt nach keiner Seite hin irgend eine begründete Veranlassung vor.

haben. Sein Wesen, wie vortrefflich es an sich sein mochte, war eben von einer gewissen, mit Schroffheit verbundenen Eigenwilligkeit nicht freizusprechen.

Es scheint, als ob ihm seine Stellung zu Arnstadt im Allgemeinen nicht genügt, er sich in ihr beengt, seinen aufstrebenden Geist behindert gefühlt habe. Sein später so hervortretendes Streben, der Kirchenmusik einen höheren Schwung, erweiterte Grundlagen zu geben, war erwacht, ohne dass er nach den dargelegten Verhältnissen im Stande gewesen wäre, ihm Folge zu geben. Vielleicht auch hatte er noch andere Gründe, welche es ihm wünschenswerth erscheinen liessen, sich nach einer anderen Stelle umzusehen, welche zugleich einträglicher sein musste, als die zu Arnstadt.

Er hatte erreicht, was in seiner Familie seit mehr als einem Jahrhundert Bedingung des Lebens und der Existenz gewesen war.

Er war in den ehrenwerthen Stand der Organisten im Thüringer Lande eingetreten. Nun wollte er, 22 Jahre alt, einen eigenen Hausstand begründen. In Arnstadt lebte mit ihm zugleich eine Verwandte, Maria Barbara Bach, die jüngste Tochter des verstorbenen Johann Michael Bach, der, wie wir gesehen haben, seiner Zeit Stadtschreiber und Organist zu Gehren gewesen war. Bach hatte den Vetter bei dessen Lebzeiten öfter besucht. Die jungen Leute hatten sich gefunden und ein Band inneren Verständnisses scheint sie enger an einander geknüpft zu haben.

Am 1. Dezember 1706 war J. Georg Ahle,*) Organist zu St. Blasii in der alten Thüringischen

---

*) Johann Georg Ahle war der Sohn des am 24. Dec. 1625 zu Mühlhausen gebornen und wegen seiner gründlichen Kenntnisse in der Musik und seiner trefflichen geistlichen Compositionen berühmten Joh. Rudolph Ahle, welcher in der Zeit von 1649 bis 1673 Organist zu St. Blasii daselbst war.

Reichsstadt Mühlhausen, gestorben, derselben Stadt, die in ihrem Schoosse im Jahre 1553 den Sänger geistlicher Lieder, Johann Eccard, hatte gebohren werden sehen, zu deren durchsichtigem Quellenspiegel jährlich nach den Weisen alter Meister mit Lob und Dankliedern gewallfahrtet wurde. Dies Mühlhausen, seit jeher eine Pflegerin des Kirchengesanges, welcher, wie das dortige Choral-Melodienbuch bezeugt, „eine schöne Frucht des religiös kirchlichen Sinnes war, der seit Jahrhunderten im Orte gepflegt wurde," dem Geburtslande unsres Meisters nahe, mochte wohl die Stätte sein, an welche dieser für seine aufkeimende Wirksamkeit bessere Hoffnungen knüpfen durfte.

Sein Ruf hatte sich wohl schon damals auszubreiten begonnen; denn es waren ihm, wie von seinen früheren Biographen versichert wird, von verschiedenen Seiten Stellen angetragen worden.*) Er meldete sich zu dem dort erledigten Amte und ward zu Ostern 1708 zur Orgelprobe berufen, die er auch abgelegt hat.

Wir finden hierüber in den Acten des Raths von Mühlhausen folgendes verzeichnet: **)

„Actum den 27. May 1707.

In Conventu Parochiano, Proponeb. Dom. Senior Dr. Cons. Dr. Conrad Meckbach.

Es were erinnerlich, was gestalt durch tödtlichen Hintritt Hrn. Joh. George Ahle die Organistenstelle bei der Kirche St. Blasii erlediget worden Solche nun zu ersetzen der nothdurfft seyn würde, dahero zur Umfrage gestellet.

1.

Ob nicht Vor andern auff den N. Bachen Von

---

*) Forkel über J. S. Bach S. 6. Hilgenfeld J. S. Bach's Leben und Werke S. 22.

**) Ich lasse nur dasjenige folgen, was sich auf Bach bezieht, mit Fortlassung unwesentlicher Gegenstände andrer Art (Spitta S. 332).

Arnstadt, so neulich auf Ostern die Probe gespielet, reflexion zu machen?

Conclusum und sey dahin zu bearbeiten, dass mit Ihme billig accordiret werde.

Zudem were Selbiger anhero zu bescheiden."

Hrn. Bellstedt commission zu geben.

etc. etc. etc.

So wurde Bach nach Mühlhausen berufen und mit ihm über die Bedingungen verhandelt, unter denen er das erledigte Amt einzunehmen gesonnen sein möchte.

Wie bescheiden seine Anforderungen an eine verbesserte Lage und an das Leben in Gemeinschaft mit der von ihm erwählten Gattin waren, ergiebt die nachstehende Verhandlung. Er war, in sich selbst erst im Werden begriffen, zufrieden mit Wenigem.

„Actum den 14. Juny 1707.

Coram Deputatis Parochiae D. Blasii. Herr Gottfried Stüler, Herr A. E. Reiss, Herr J. C. Stephan,

accessitur Hr. Joh. Seb. Bache und wurde Vernommen, ob Er die bey der Kirche D. Blasii erledigte Organistenstelle antreten wolte und was Er zur bestellung verlange.

Hr. Bach praetendiret:

85 Gul. So Er zu Arnstadt hatte

Und das Deputat Hrn. Ahlen, alss

3 Malter Korn,

2 Claffter Holtz 1 buchene und 1 andere.

6 Schock Reisig an statt des ackers, Vor die Thür geführet.

Wolte hierauff folgen, Verhoffet anbey, dass Seinen Abzug und UeberKunft zu facilitiren Zur Ueberbringung Seiner Mobilien Ihme werde mit Fuhrwerk assistiret werden. Bittet schliesslich Ihme die Bestallung schriftlich auszufertigen."

(Folgen 18 Unterschriften.)

„Actum den 15. Juny 1707.

Ref. Joh. Dieterich Petreseim, dass Hr. Seb. Vockerodt, Hr. Christian Stüler, H. Haserodt gesaget, hetten keine Fedder oder Dinte, weren wegen des unglücks so bestürzet, dass Sie an keinen Music dächten, wie es die andern Herrn machten weren sie zufrieden."

Der Rath von Mühlhausen fand kein Bedenken, den immerhin sehr bescheidenen Forderungen Bach's zu entsprechen.

Es wurde daher für ihn folgende Bestallung ausgefertigt:

„Wir bey der Keiserl. freyen und des heiligen Reichs Stadt Mühlhausen sämmtliche Eingepfarrte Bürgermeister und Rathsverwandte des Kirchspiels D. Blasii fügen hiermit zu Wissen, demnach dasige Organisten-Stelle durch tödtlichen Hintritt Hern. Johann George Ahlen Weyland unsres Mitraths und Freundes vacant und erlediget worden, solche nun Zu ersetzen, haben Herrn Johann Sebastian Bachen bei Dritte Kirche zu Arnstadt bestellten Organisten anhero beruffen und zu Unserem Organisten bey obbesagter Kirche D. Blasii derogestalt angenommen, dass Er zuvörderst hiesigem Magistrat treu und hold Seyn, Gemeiner Stadt Schaden weren und Bestes hingegen befördern, in Seiner aufgetragenen Dienstverrichtung sich willig bezeigen und jedesmahl erfinden lassen, absonderlich die Sonn-, Fest und andern Feiertage, Seiner auffWartung treu fleissig Verrichten, das Ihme anVertrauete Orgelwerk wenigst in gutem stande erhalten, die etwa befindliche Mängel dem jedesmahl bestellten Hrn. Vorsteher anzeigen und Vor denen reparatur und Musik fleissig mit sorgen, aller guten wohlanständigen Sitten sich befleissigen, auch ungeziemende Gesellschaft und Verdächtige compagnie meiden solle, Gleichwie nun obbenannter Hr. Bache Obigem Allem nach sich gemäss zu bezeigen und zu

verhalten mittelst Handschlages verpflichtet, Alss haben Ihme hiergegen zu seiner jährlichen Besoldung

85 Gulden an gelde,
das hergebrachte Deputat an
3 Malter Korn
2 Claffter Holtz 1 buchen und 1 Eichene oder aspen
6 Schock reisig Vor die Thüre geführt

anstatt des ackers, zu reichen versprochen und darob gegen wörtlichen Bestallungs Schein unter Vorgedrücktem Cantzlei Secret aussstellen lassen.

Geschehen den 15. Juny 1707.

(L. S.) Eingepfarrte bey der Keiserlich freien und des heiligen Reichs Stadt Mühlhausen.

So war denn Bach's Aufenthalt zu Arnstadt nicht mehr von langer Dauer. Er trat sein neues Amt im July dieses Jahres an.

Eine Notiz des damahligen Kassenschreibers Schelhasse zu Arnstadt sagt über seinen Abgang von dort:

„Der Organist Herr Johann Sebastian Bach hat sein letztes quartal, Trinitatis 1707 verfallen, wegen der Neuen Kirche, empfangen den 28. Juni 1707.

Johann Schelhasse."

Sein Ausscheiden aus diesem seinem ersten Amte erfolgte nach den Akten des Raths zu Arnstadt am 29. Juni 1707 und ist hierüber folgendes Protokoll aufbewahrt worden.

„Actum den 29. Juny 1707.

Erscheinet Herr Johann Sebastian Bach, bissheriger Organist zur neuen Kirchen, Berichtet, dass er nach Mühlhausen Zum Organisten berufen worden, auch solche Vocation angenommen habe. Bedankte sich demnach gegen den Rathe gehorsambst, Vor bissherige Bestallung, und bittet um Dimission. Wolte

hiermit die Schlüssel Zur Orgel dem Rathe, von deme er sie empfangen, wieder überliefert haben.

D. R. Z. A."

Der Amtsnachfolger J. S. Bach's zu Arnstadt war wiederum ein Bach, Johann Ernst, seines Oheims, des Zwillingsbruders Johann Christoph, Hof- und Stadt-Musikus zu Arnstadt Sohn, geboren 1683. Dieser Vetter lebte in dürftigen Verhältnissen und hatte eine alte Mutter und eine kranke Schwester zu ernähren. Sebastian trat dem ärmeren Verwandten von seiner so dürftigen Besoldung einen Theil des letzten Quartals ab, worüber in den Stadt-Akten folgende Notiz vorhanden ist.*)

„Dem Herrn Secretario berichte hiedurch, dass Herr Sebastian Bach, jetziger Organist in Mühlhausen, im July vergangenen Jahres 1707 seine Dimission erhalten und das ihm rückständige Quartal Crucis seinem Hrn. Vetter, jetzigen Organisten in der neuen Kirche, besage desselben ausgestellte Quittung abgetragen, wäre also der Anfang des jetzigen Organisten in der neuen Kirche vom Quartal Luciae 1707 zu machen, und ihm seine Bestallung sonder Massgebung darnach einzurichten. Welches hiedurch attestirt.

Martin Feldhauss."

*) Diese und die vorhergehenden Urkunden über Bach's Stellung zu Arnstadt sind den Acten des dortigen Stadt-Archivs entnommen. Dieselben sind auch in der Urania a. a. O. abgedruckt.

Es findet sich bei der Mittheilung dieser Notizen daselbst S. 22, Jahrg. 17. 1860. die Bemerkung, dass Bach dem Johann Ernst das volle letzte Quartal abgetreten habe. Dies scheint nicht der Fall gewesen zu sein. Bach hat allerdings das letzte Trinitatis-Quartal erhoben und das Quartal Crucis dem Vetter überlassen. Bei der Verschiedenheit der den Notizen unterzeichneten Namen, und da Bach bekanntlich seine Besoldung aus zwei Kassen bezog, ist indess anzunehmen, dass er nur den einen Theil der letzteren seinem Vetter abgetreten, den andern Theil aber selbst bezogen habe. Diese Voraussetzung thut der Verdienstlichkeit keinen Abbruch.

In diesem Tage erkennen man nicht nur die ehrenwerthe und anspruchslose Gesinnung Bach's, sondern auch seine eigentlich seinen innigen Verband mit der grossen Künstlerfamilie, welche in sich einen so festen Zusammenhang bewährt hatte. Einem armen, in seine eigene Führung kaum Organistenstelle tretenden Verwandten, der eine alte Mutter und eine kranke Schwester zu ernähren hat, überlässt er einen Theil seiner Besoldung und heirathet gleichzeitig eine seiner nächsten Verwandten, die einen Organisten zum Vater gehabt hatte.

Wenn gleich durch den langen Aufenthalt und die Erziehung unsers Meisters in der Fremde sein Blick über die engen Grenzen seiner Heimath hinaus erweitert worden war, so hatte er doch keinesweges den Sinn für die ehrenwerthen Eigenschaften seiner Familie und deren häusliche Tugenden, wie wir auch weiterhin vielfach bestätigt finden werden, verloren.

Noch in demselben Jahre erfolgte zu Dornheim bei Arnstadt durch den ihm befreundeten Pfarrer Johannes Laurentius Stauber* seine Trauung.

Das Kirchenbuch zu Dornheim meldet dies mit folgenden Worten:

„Den 17. Oct. 1707 ist der Ehrenfeste Hr. Johann Sebastian Bach, ein lediger Gesell und Organist zu St. Blasii in Mühlhausen, des weyl. Wohl Ehrenfesten Hrn. Ambrosii Bachen, berühmten Stad Organisten und Musici in Eisenach Seel. nachgelassener Eheleibl. Sohn, mit der tugendsamen Jungfrau Maria Barbaren Bachin, des weyl. Wohl Ehrenfesten und Kunstberühmten Hrn Johann Michael Bachens, Organist im Amt Gehren Seel. nachgelassener Jungfrau jüngster Tochter, allhier in unserm Gotteshause, auf Gnädiger

*) Bach war mit Stauber bekannt und befreundet, da dieser noch als Cand. Theol. in Arnstadt lebte.

Herrschaft Vergünstigung, nachdem sie zu Arnstadt aufgebothen worden, copuliret worden."

So hatte unser Meister sich seinen häuslichen Heerd in Ehrbarkeit und unter bescheidenen Ansprüchen begründet.*)

Wie sich sein Leben in dieser Ehe gestaltet habe, sagt uns keine Chronik. Doch ist ihr ein reicher Kindersegen entquollen, und dieser spricht deutlicher, als manche vereinzelte Nachricht dies zu thun vermöchte. Sonst wissen wir nur den tragischen Ausgang, den wir zu seiner Zeit melden werden.

Sebastian hatte aus dieser seiner ersten Ehe acht Kinder, worunter fünf Söhne. Zuerst ward ihm eine Tochter, Catharina Dorothea, 1708 zu Mühlhausen geboren, welche unverheirathet blieb und ihren Vater überlebt hat. Nach ihr kam als der älteste der Söhne im Jahre 1710 zu Weimar geboren, Wilhelm Friedemann. Ein Zwillingspaar, welches schon im ersten Lebensjahre wieder starb, folgte diesem. Dann kam Carl Philipp Emanuel am 14. März 1714 zur Welt. Auf ihn folgte wiederum eine Tochter, welche sehr jung gestorben ist, endlich Johann Gottfried Bernhard (1715) und Leopold August (1718).

Die Hebung und Ausbildung der Kirchenmusik war in jedem Falle ein Hauptgesichtspunkt gewesen, den Bach bei Annahme seiner neuen Stelle im Auge gehabt hatte. So jung er in seinem Amte und an Jahren war, so lag doch sein Lebensgang und der Beruf seiner Zukunft in seinem Innersten klar vorgezeichnet. Kein Zufall hat ihn zu dem gemacht, was er uns geworden ist; eine innerste Naturnothwendigkeit hat ihn von Schritt zu Schritt auf die Höhe geführt, die er im Laufe eines langen und mannigfach bewegten Lebens ersteigen sollte. In Arnstadt hatte

---

*) Spitta (S. 336) meldet, dass S. B. damahls von einem Oheim zu Erfurt 60 Gülden geerbt habe.

er, wie wir gesehen haben, seinen Ideen nicht in entsprechender Weise folgen können. In Mühlhausen trat er in Verhältnisse ein, die, von dem Staube ehrwürdigen Alters bedeckt, der Verjüngung bedurften.

Eine seiner ersten Pflichten in seinem neuen Amte war ihm, für die Wiederherstellung der ihm anvertrauten schadhaft gewordenen Orgel der Kirche zu St. Blasii Sorge zu tragen. Der Rath kam ihm hilfreich entgegen. Das Stadtarchiv von Mühlhausen meldet:

„Actum den 21. Februar 1708.
in Conventu Parochiano
Proponeb. D. Cori Sen. Cons. Dr. Meckbach.

Es hätte der neue Organist Hr. Bache bey dem Orgelwerk der Kirche D. Blasii Verschiedene Defecte angemerket, wie solche zu remediren ein schriftliches Project übergeben.

levebat et quaereb.

1) Ob es projectirter maassen einzurichten,
2) Den Accord zu machen gewisse Commission zu ernennen.
3) Weile Sich zu dem kleinen Werke auf dem Singe Chor Jemandt angegeben solches an sich zu handeln Commissioni aufzugeben, mit dem Liebhaber zu schliessen?

Conclus.

ad 1. Affirmativ
ad 2. denominati Hr. Bollstedt. Hr. Riess. Hr. Seb. Vockrodt.

cum instructione, So genau zu accordiren, alss Sie können, und allenfalss das kleine Werk pro 50 Thlr. dem Orgelmacher an Zahlungsstatt anzugeben, wann mit 200 Thlr. Er das Werk zu verfertigen nicht annehmen wollte."

Die oben erwähnte Disposition, welche Bach zur Verbesserung des Orgelwerks gefertigt hatte und deren Originalschrift sich in dem Archive der Stadt Mühl-

hausen befindet, ist interessant genug, um sie ganz wieder zu geben. Sie lautet folgendermaassen:

„Disposition der neuen reparatur des Orgelwerks ad D. Blasii.

1. Muss der Mangel des Windes durch drey neue tüchtige Bälge ersezet werden, so da dem Oberwerke, Rückpositive und neuem Brustwerke genüge thun.

2. Die 4 alten Bälge so da vorhanden, müssen mit stärkerem Winde zu dem neuen 32 f. Untersatze und denen übrigen Bassstimmen aptiret werden.

3. Die alten Bass Windladen, müssen alle ausgenommen, und von neuen mit einer solchen Windführung versehen werden, damit mann eine einzige Stimme alleine, und denn alle Stimmen zugleich ohne Veränderung des Windes könne gebrauchen, welches vormahle noch nie auff diese Arth hat geschehen können, und doch höchstnöthig ist.

4. Folget der 32 f. Sub Bass oder sogenanndte Untersatz von Holz, welcher dem ganzen Wercke die beste gravität giebet. Dieser muss nun eine eigene Windlade haben.

5. Muss der Posaunen Bass mit neuen und grössern corporibus versehen, und die Mundstücke viel anders eingerichtet werden, damit solcher eine viel bessere gravität von sich geben kann.

6. Das von denen Herrn Eingepfarrten begehrte neue Glockenspiel ins Pedal, bestehend in 26 Glocken à 4 f.-thon; Welche Glocken die Herrn Eingepfarrten auff ihre kosten schon anschaffen werden, und der Orgelmacher solche hernachmahls gangbahr machen wird.*)

Was anlanget das Obermanual, so wird in selbiges anstatt der Trompette (so da herausgenommen wirdt) ein

7. Fagotto 16 f. thon eingebracht, welcher zu

---

*) Dies Glockenspiel ist nicht zur Ausführung gekommen.

allerhandt neuen inventionibus dienlich, und in die Music sehr delicat klinget. Ferner anstatt des Gemshorns (so gleichfalls herausgenommen wirdt) kömmet eine

8. Viol di Gamba 8 f. so da mit dem im Rückpositive vorhandenem Salicinal 4 f. admirabel concordiren wird.

Item anstatt der Quinta 3 f. (so da gleichfalls herausgenommen wirdt), könnte eine

9. Nassat 3 f. eingerücket werden.

Die übrigen Stimmen im Ober Manuale so vorhanden, können bleiben, Wie auch das ganze Rückpositiv, indem doch solche bey der Reparatur von neuem durchstimmet werden.

10. Was denn hauptsächlich anlanget das neue Brustpositiv, so könnten in selbiges folgende Stimmen kommen — als:

Im gesichte 3 Principalia, nahmentlich:

1. Quinta 3 f.
2. Octava 2 f.
3. Schalemoy 8 f.

} von guthem 14löthigem Zinn.

4. Mixtur 3fach.
5. Tertia, mit welcher mann durch Zuziehung einiger anderer Stimmen eine vollkommene schöne Sesquialteram zuwege bringen kan.
6. Fleute douce 4 f. und leztens ein
7. Stillgedockt 8 f., so da vollkommen zur Music accordieret, und so es von guthem Holze gemacht wird, viel besser als ein Metallines Gedockt klingen muss.

11. Zwischen dieses Brustpositives und Oberwerkes manualen muss eine Copula seyn.

Und schliesslichen muss bey nebst Durchstimmung des ganzen Werckes, der Tremulant in seine richtig Wehende mensur gebracht werden."

Doch war es Bach nicht vergönnt, diese Reparatur selbst zu Ende führen zu helfen.

Es scheint, als ob auch in Mühlhausen seine Be-

strebungen, die Kirchenmusik in seinem Sinn zu reformiren, keinen Eingang gefunden hätten. Er war kein Mann des Stillstands und der trocknen Fortführung des ihm Ueberlieferten. Er wollte Neues schaffen, in erweiterten Formen eine reichere Ideenfülle darstellen und durch diese erhebend, anregend und belebend wirken. So waren die Arbeiten des jungen Organisten dem ernst-strengen Sinne der dortigen Lutheraner, die unter sich in heftigem dogmatischem Streite lebten, in jedem Falle nicht abstract, nicht choralmässig genug. Die in Arnstadt hervorgetretenen Schwierigkeiten mussten sich hier, wo bedeutende Choralisten Vorgänger Bachs gewesen waren, in schärferer Weise wiederholen.

Es ergiebt sich dies mit voller Klarheit aus dem „Pro memoria", in welchem er dem Rathe zu Mühlhausen seinen Rücktritt aus seinem Amte anzeigte. Er hatte in der ersten Hälfte des Jahres 1708 eine Reise nach Weimar unternommen und sich dort vor dem Herzoge Wilhelm Ernst hören lassen. Hier hatte sein Spiel so grossen Beifall gefunden, dass ihm die Stelle als Kammer- und Hof-Organist angetragen worden war.

Bach war alsobald entschlossen, diesem ehrenvollen und für ihn vortheilhaften Rufe zu folgen. Er schrieb hierüber an den Rath zu Mühlhausen:

„An die Allerseits respectiven Höchst und Hochgeschätzten Herrn Eingepfarrten D. Blasii,
unterthäniges
Memoriale.
Magnifice, Hoch und Wohl Edle, Hoch und Wohlgelehrte, Hoch und Wohlweise Herrn, Hochgeneigte Patroni und Herrn.*)
Welcher gestallt Eur. Magnificenz und Hochge-

*) Das Autograph ist in den Acten des Magistrats zu Mühlhausen befindlich.

schätzte Patrone zu dem vor dem Jahre erledigten Organisten Dienste D. Blasii meine Wenigkeit hochgeneigtest haben bestellen, dermalen auch Dero Milde zu meiner besseren Subsistenz mich geniessen lassen wollen, habe mit gehorsahmen Dank jederzeit zu erkennen. Wenn auch ich stets den Endzweck, nemlich eine regulirte Kirchen Music zu Gottes Ehren, und Ihrem Willen nach gerne aufführen mögen, und sonst nach meinem geringen Vermögen der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden Kirchenmusic, und offt besser als allhier fasonierten Harmonie möglichst aufgeholffen hätte, und darumb Weit und breit, nicht sond kosten, einen guthen apparat der auserlessensten kirchen Stücken mir angeschaffet, wie nichts Weniger das project zu deme abzuhelffend nöthigen Fehlern der Orgel ich pflichtmässig überreichet habe, und sonst aller Ohrt meiner Bestallung mit lust nachkommen währe: so hat sichs doch ohne Wiedrigkeit nicht fügen wollen, gestalt auch zur Zeit die Wenigste apparence ist, dass es sich anders, obwohl zu dieser Kirchen selbst eignen Seelen vergnügen künfftig fügen mögte, über diesses demüthig anheim gebende, wie, so schlecht auch meine Lebens Arth ist, bey dem Abgange des Hausszinses, und anderer äusserst nöthigen Consumtion ich nothdürftig leben könne.

Alss hat es Gott gefüget, dass eine Enderung mir unvermuthet zu Handen kommen, darinne ich mich in einer hinlänglicheren subsistence und Erhaltung meines endzweckes wegen der Wohlzufassenden kirchen music ohne verdriesslichkeit andrer ersehe Wenn bey Ihro Hochfürstl.-Durchl. zu Sachsen-Weymar zu Dero Hof-capelle und Cammer-music das entree gnädigst erhalten habe.

Wannen hero solches Vorhaben meinen hochgeneigtesten Patronen ich hiemit in gehorsahmem respect habe hinterbringen und zugleich bitten sollen, mit meinen geringen kirchen Diensten vor Diessesmahls

vor willen zu nehmen, und mich mit einer gütigen dimission förderlichst zu versehen. Kann ich ferner etwas zu Dero KirchenDienst contribuiren, so will ichs mehr in der That, als in Worten darstellen, verharrende Lebenslang

Hochedler Herr,
Hochgeneigte Patronen und Herrn,
Deroselben
Dienstgehorsamster
Joh. Seb. Bach.

Mühlhausen, den 25. Jun. anno 1708."

Dieses früher nicht bekannt gewesene Schriftstück bietet dem aufmerksamen Beobachter ein mehr als gewöhnliches Interesse. Abgesehen nemlich davon, dass wir aus demselben ersehen, wie Bach mit der von ihm selbst freilich in sehr ärmlicher Weise bedungenen Besoldung, „so schlecht auch seine Lebens-Art war", nicht zu subsistiren vermochte, erkennt man als zweifelloses Ergebniss seiner bisherigen Entwickelung, dass eine „regulirte, wohl zufassende KirchenMusik zu Gottes Ehren", d. h. eine solche, die den inneren Bedürfnissen und äusseren Formen des Gottesdienstes gleichmässig entsprach und in systematischer Ordnung und Vollständigkeit ausgeführt werden konnte, schon damals der „Endzweck" seiner Bestrebungen war. Nicht war es die Bestimmung seines, sich in bescheidener Stellung dahin bewegenden Wesens, „das sittlich rath- und haltlos gewordene Leben wieder geordnet hinzustellen", wie dies von seinem grossen Zeit- und Alters-Genossen Händel wunderlicher Weise behauptet worden ist.*) Auch trieb es ihn nicht nach Aussen. In dem Innersten seines Wesens lebte und arbeitete er; aber er war sich seiner Ziele im vollsten Maasse

*) Chrysander. Händel's Leben. I. S. 219.

bewusst. Nicht erst eine Folge seiner späteren Lebensstellung zu Leipzig war jene in grössestem Maasse ausgeführte Organisation des musikalischen Kirchendienstes, die wir dort bewundern werden. Bach hat vielmehr, wie das obige Promemoria deutlich ergiebt, sein ganzes Leben als eine Vorbereitung zu einer solchen Stellung betrachtet. Auch die in pekuniärer Beziehung bessere Stelle zu Weimar war für ihn besonders wegen der „ohne Verdriesslichkeit Andrer wohl zu fassenden KirchenMusik“ erwünscht. Es hatte sich in Mühlhausen „ohne Wiedrigkeit nicht fügen wollen“, dass er seinem „Endzweck“ in seiner Weise näher trat, und es war auch „zur Zeit die wenigste Apparence, dass sich diess anders fügen möchte“.

Es ergiebt sich aber hieraus auch, dass in Mühlhausen die strenggläubigen Ortodoxen ihm gegenüber die Oberhand behalten hatten. Wenn man in Erwägung zieht, wie sehr diese, wie bei Gelegenheit der Besprechung der Cantatenwerke Bach's im ersten, und seiner Arbeiten für die Orgel im zweiten Bande dieser Biographie nachgewiesen werden wird, die Einführung der damahls modernen Musik in die Kirche verabscheuten, so wird man sich einen Begriff machen können von den Widrigkeiten und dem Verdruss, dem er in seinem künstlerischen Drange und regen Eifer ausgesetzt gewesen sein muss. In jedem Falle sehen wir ihn in sein thätiges reiches Leben mit ganz bestimmten Zielpunkten eintreten und diese in bewusstem Willen und in fester Consequenz bis an sein Lebensende verfolgen. Ihm stand hiebei kein Lehrer, kein Freund rathend, helfend, mitwirkend zur Seite. Ihn trieb das äussere Leben nicht vorwärts, wie es Händel seiner grossen Bestimmung entgegen führte. Aus sich selbst heraus musste er, wie schwer dies sein mochte, die Bedingungen schaffen, unter denen er seine Aufgabe, wie er sie in sich trug, zu erfüllen vermochte.

Langsam und schrittweise, aber unverrückt sein Ziel im Auge behaltend, ging er vorwärts. In kleinen Kreisen bewegte sich seine äusserliche Existenz, in grossen Gedanken und erhabenen Anschauungen erhob sich sein reicher Geist weit über diese hinaus. Ihm entströmte die heilige Gluth der klaren Flamme, die in ihm seit seiner Jugendzeit entzündet war, welche er an den Werken und dem seltenen Orgelspiel der alten Meister zu Hamburg und Lübeck genährt hatte. Er war nicht der Mann, sie unter den widrigen Gegenströmungen einer für seine Ideenfülle und für die Grösse seiner Anschauungen noch nicht reifen Zeit ersticken zu lassen.*) Es war die Nothwendigkeit jener künstlerischen Triebe, die in ihm aus dem Blute seiner Familie lebten und die ihm seine Lebensbahn vorgezeichnet hatten.

In dem Rath zu Mühlhausen wurde Bach's Gesuch vom 26. Juni berathen.

„Actum den 26. Juni 1708.

In Conventu parochiano praes.:

Dr. Cons. Meckbach.
D. Cons. Grab.
D. Cons. Bolstedt.
D. Reiss.
D. Tilesco.
D. Eisenhardt.
D. Stembach.
Vogeler.

Haben sich entschuldigen lassen:

D. Cons. Schrenker.
D. Cons. Stephan.

*) Der Zustand der Kirchenmusik zu Mühlhausen war noch viel später ein höchst jammervoller. Publikum und Rath wollten unter keinen Umständen die geringste Aenderung an dem einmal hergebrachten, keine Abweichung von der alten Sitte oder Unsitte dulden. Wer sich ein Bild derselben machen will, vergleiche Marpurgs hist. krit. Beiträge, Th. V. S. 381 bis 409.

D. J. C. Stephan.
Hr. Meckbach.
Hr. Hoserodt.

Proponeb. D. Cons. Dr. Meckbach:
es hätte der organist Bach anderweite Vocation nach Weimar und solche angenommen, dahero umb seine dimission schriftlich nachgesuchet.

Quaereb. Weil er nicht aufzuhalten, müsse man wohl in seine dimission consentiren, jedoch Ihme bey der apertur anzudeuten, das angefangene Werk*) helffen zum stande zu bringen."

In dem Verhalten des Raths zu Mühlhausen gegen Bach während seiner kurzen Amtszeit daselbst liegt, wenn auch unausgesprochen, ein gewisses Wohlwollen.

Der Rath hatte gewiss nicht jene Widrigkeiten herbeigeführt, denen Bach als Organist zu St. Blasii weichen zu müssen glaubte; auch hinderte man ihn nicht, seinen vorwärts strebenden Flug fortzusetzen.

So zog er nach Weimar. Wie ihm in Arnstadt ein Vetter in seinem Dienste gefolgt war, so sollte auch die Stelle zu St. Blasii wieder durch ein Mitglied der grossen Organistenfamilie besetzt werden.

Am 4. Juli 1708 wurde für diese „des abgehenden Hrn. Bachen's Vetter, auch Bache genannt, ein studiosus" designirt. Es war dies Johann Friedrich Bach,**) Sohn jenes berühmten S. Christoph Bach aus Eisenach, welcher von 1709 bis 1730 in Mühlhausen blieb und sich dort, obschon er den Ruf eines Trunkenbold hinterlassen hat, doch durch rühmlichen Eifer und grosse Kunstfertigkeit ausgezeichnet haben soll.

Dem Aufenthalt Sebastian Bach's in Mühlhausen danken wir die Cantate zur dortigen Rathswahl

---

*) Die Orgelveränderung nämlich.

**) Choral Melodien für das Mühlhäuser Gesangbuch. Mühlhausen bei Friedr. Heinrichshofen. 1834. S. XI.

(1708).*) Es ist dies das erste bedeutendere Werk, welches von ihm bekannt und gewiss das erste, welches gedruckt worden ist. Es mag daher gestattet sein, dessen Inhalt näher zu verfolgen. Dasselbe führt den etwas schwülstigen, wohl von dem Componisten selbst verfassten Titel:

„Glückwünschende Kirchen Motetto,
als
bey solennen Gottesdienste, in der Haupt-Kirchen B. M. V.
der gesegnete Raths-Wechsel,
am 4. Februarii dieses M. D. C. C. VIII. Jahres geschah,
Und die Regierung
der Kayserl. Freyen Reichs-Stadt
MUHLHAUSEN.

Der Väterlichen Sorgfalt des Neuen-Raths,
nemlich,
des Hoch-Edlen, Vesten, Hochgelahrten
und Hochweisen Herrn,
Herrn Adolff
Streckers,
und
des Edlen, Vesten, und Hochweisen Herrn
Hrn. Georg Adam
Steinbachs,
beyderseits Hochverdienten
Herrn Bürgermeistern,
wie auch
derer übrigen Hoch- und Wohl-ansehnlichen
Mitgliedern,
freudig überreichet wurde,
schuldigst erstattet,

---

*) Dass Bach auch die Cantate: „Der Herr denket an uns" in Mühlhausen gesetzt habe, ist nicht unwahrscheinlich, wenn auch der von Spitta S. 369 berichtete Zweck lediglich auf Combinationen beruht, denen keine Thatsachen zu Grunde liegen.

durch
Johann Sebastian Bachen
Organ. Div. Blasii.
Mühlhausen,
druckts Tobias David Brückner, E. Hoch Edl.
Raths Buchdr."

Die Stimmen sind in Typen von primitivstem Charakter gedruckt. Der den Stimmen beigefügte Text lautet:

Ab 18. e piace 22. 3. Trombae e Tamburi, 3. Violae e Violono. Doi Obboe e Bassono. Doi Flutti e Violoncello. 4. Voci, e 4. in Ripieno. con Baso per l'Organo.

I.

Tutti e Animoso.

GOtt ist mein König von Alters her, der alle Hülffe thut, so auf Erden geschicht. Psalm LXXIV. 12.

II.

Air. Tenor, con chorali in Canto.

Ich bin nu achzig Jahr, worum soll dein Knecht sich mehr beschweren? lass mich umkehren, dass ich sterbe in meiner Stadt, bey meines Vaters, und meiner Mutter Grab. II. Samuel. XIX. 31. 37.

Soll ich auf dieser Welt mein Leben höher bringen,
Durch manchen sauren Tritt hindurch ins Alter dringen,
So gieb Gedult, für Sünd und Schanden mich bewahr,
Auf dass ich tragen mag mit Ehren graues Haar.

III.

Fuga all' ottava à 4. voci.

Dein Alter sey wie deine Jugend. Und GOtt ist mit dir in allem, was du thust. Deuteron. XXXIII. 25. Genes. XXI. 22.

IV.

Arioso Basso, con Obboe e Flutti.

Tag und Nacht ist dein. Du machest, dass beyde Sonn und Gestirn ihren gewissen Lauf haben. Du setzest einem jeglichen Lande seine Gräntze. Psalm. LXXIV. v. 16.

Air Alto e Trombe.

Durch mächtige Kraft
Erhälstu unsre Gräntzen,
Hier muss der Friede gläntzen,

Wenn Mord und Krieges-Sturm sich aller Ort erhebt,
Wenn Cron und Zepter bebt,
Hastu das Heil geschafft,
Durch mächtige Kraft.

V.

Affettuoso e Larghetto.

Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turtel-Tauben. Psalm LXXIV. 19.

Arioso, à 10. stromenti, e 4. voci.

[1] Das neue Regiment
auf jeglichen Wegen,
bekröhne der Seegen!
Friede, Ruh und Wohlergehn,
müsse stets zur Seiten stehn
dem neuen Regiment.

Tutti.

[2] Glück, Heil und grosser Sieg
muss täglich von neuen
Dich JOSEPH erfreuen,
dass an allen Ort und Landen
gantz beständig sey vorhanden
Glück, Heil und grosser Sieg.

Ueber dem Text der Original-Handschrift dieses merkwürdigen Werkes stehen zum ersten Male die bei Bach's Kirchen-Cantaten und sonst später so vielfach angewandten Worte: „Jesu Juva."

Unter dem Titel ist von Bach's Hand zu lesen: „de l'anno 1708 da Giov. Bast. Bach Org. Mulhusino." von einem mächtigen, vielfach durchschlungenen Schnörkel getragen.

Die Musik reicht begreiflicherweise nicht an die bessere Zeit des Meisters hinan. Dennoch zeigt sie dessen erste Entwickelungs-Stadien in sehr hervortretender, das Maass des Gewöhnlichen weit hinter sich zurücklassender Weise. So der Eingangschor (C-dur $^4/_4$) mit seiner lebhaft bewegten glänzenden Instrumental-Begleitung, der festen rhythmischen Gliederung des ersten Abschnitts und der figurirten Behandlung der canonisch eintretenden Worte „von

Alters her"; so der figurirte 3. Satz „dein Alter sei wie deine Jugend" mit dem in reichem Figurenglanze sich erhebenden Schluss; so vor Allem der schön melodische Satz: „Du wollest dem Feinde" (4/4 C-moll) mit dem obligaten Violoncello in streng durchgeführter Figur und seinem dadurch fast ins moderne streifenden Charakter, endlich der in glänzendster Weise behandelte Schlusssatz.

In der That mochten der ehrsame Rath der alten Reichsstadt und die zuhörende Kirchen-Gemeinde sattsam verwundert gewesen sein, als der junge Organist ihnen diese, die gewöhnlichen Bedingungen der Zeit in so reichem Maasse überschreitende Musik mit allen jenen Mitteln vorführte, welche, wie sehr sie durch die Instrumentaltechnik späterer Zeit überboten sein mögen, damals völlig neu, in der Verwendung für die Kirche aber fast unerhört waren.

Dem beschränkten kirchlichen Standpunkt von Mühlhausen wird diese Cantate schwerlich entsprochen haben. Mit ihr hatte Bach den ersten Schritt auf die grosse Bahn gethan, in der er weiter zu wandeln entschlossen war.

In Mühlhausen war es auch, wo er den ersten Schüler zu bilden begonnen hatte, der daher am Anfang der langen Reihe ausserordentlicher Tonkünstler steht, die seinem Unterrichte ihre künstlerische Grösse und Stellung verdankt haben.

Es war dies Johann Martin Schubart, der, 1690 geboren, also nur fünf Jahre jünger wie sein Lehrer, im Jahre 1707 in Bach's Haus aufgenommen worden war, wo er im Orgel- und Klavierspiel Unterricht erhielt. Der Wechsel in dem Wohnort und der Amtsstellung seines Meisters konnte sein Verhältniss zu ihm nicht unterbrechen. Schubart begleitete denselben nach Weimar und blieb dort fast während seiner ganzen Amtsdauer dessen Hausgenosse, Schüler und Freund. Neben ihm begann Bach zu Mühlhausen

auch den Johann Caspar Vogler zu unterrichten, und bildete ihn zu einem so vorzüglichen Orgelspieler aus, dass er ihn selbst für den besten der aus seiner Schule hervorgegangenen Organisten erklärte, manche der Zeitgenossen aber ihn noch über den Meister selbst stellen zu können meinten. *)

In dem reizenden, damals von einem streng religiösen Leben durchdrungenen Weimar **) hatte Bach nun den grösseren Wirkungskreis, jene ihm nothwendige Freiheit der Bewegung, aber auch jene Anregung und anerkennende Beurtheilung gefunden, welche es ihm möglich machten, von dem schon gewonnenen Standpunkte aus das Höchste zu erstreben. Hier hat er die selbstständige musikalische Laufbahn begonnen, in der er bald eine der glänzendsten Erscheinungen seines Vaterlandes werden sollte. In jener kleinen Residenz eines erleuchteten deutschen Fürstenhauses, wo lange nach ihm das grosse Dioskuren-Paar der deutschen Dichter seine Sternenbahn beschritt und abschloss, begann auch der grösseste deutsche Tonsetzer im Gebiete der Kirchenmusik den mühevollen Lauf seines Lebens über die Schranken des Gewöhnlichen hinaus zu erweitern. In Weimar betrat er zuerst den Weg nach jener zu seiner Zeit einsamen Höhe, auf der wir ihn noch jetzt, nach mehr als hundert Jahren, mit Staunen und Bewunderung einen Theil der Gegenwart und die Zukunft seiner Kunst beherrschen sehen. Hier war es, wo er, seinem eigentlichen „Endzweck zur Ehre Gottes“ näher

---

*) Schon 1715, also in seinem 18. Jahre, während Bach noch in Weimar war, erhielt dieser ausgezeichnete Musiker die Organistenstelle zu Stadt-Ilm.

**) Herzog Wilhelm Ernst, seit 1680 regierender Herzog, war ein Fürst, dessen Thätigkeit sich vorzugsweise auf religiöse und kirchliche Fragen erstreckte, der aber auch viel für das Schulwesen gethan hat. Weimar war damahls an sich ein unbedeutender Ort.

tretend, zugleich seine alles Frühere überbietende Meisterschaft auf dem Klavier und der Orgel zur Vollendung brachte, in einem Maasse, welches ihm die Bewunderung und höchste Anerkennung seiner Zeitgenossen sicherte. Er war Hoforganist und zugleich Kammer-Musicus, mit einem Gehalte von 156 Gulden 15 Gr. Nach drei Jahren wurde ihm eine Zulage bis auf 210 G. 12 Gr. zu Theil. 1713 stieg sein Gehalt mit den Deputaten auf gegen 250 Gulden.

Ueber den eigentlichen Umfang seiner Dienstverpflichtungen ist nichts auf uns gelangt. Sein vorzügliches Violinspiel fand offenbar in der aus 22 Personen bestehenden Kapelle volle Verwerthung.

Auch darüber wissen wir nichts, ob Herzog Wilhelm Ernst zu Bach irgendwie in nähere Beziehungen getreten sei und ob seine streng religiöse Richtung auf dessen ernstes Streben für die Kirchen-Musik einigen Einfluss gewonnen habe,*) wenn auch, wie Mitzler erzählt, das Wohlgefallen des Herzogs an seinem Orgelspiel ihn angefeuert haben mag, alles Mögliche in der Kunst des Orgelspiels zu versuchen.

Seine ununterbrochenen Bemühungen, sich in seinen technischen Fertigkeiten zu vervollkommnen, hatten ihn eine gewisse Ueberlegenheit über alle seine Amtsgenossen erreichen lassen, deren er sich wohl bewusst war. So wenig irgend ein bekannt gewordener Zug seines Lebens davon zeugt, dass Bach jemals der Selbstüberschätzung und thörichten Eitelkeit Raum gegeben habe oder hochmüthiger Ueberhebung gefolgt sei, so war er doch seiner Kunst und aller für deren Uebung erforderlichen Bedingungen so sicher, dass er einst gegen einen seiner dortigen Freunde

*) Mit Bach zugleich lebte in Weimar Johann Gottfried Walther, der bekannte Verfasser des musikalischen Lexicons, der an der Peter- und Paulskirche Organist war.

äusserte, wie er Alles, auch das schwierigste, ohne Anstoss vom Blatt spielen zu können glaube. Und doch hatte er, wie Ausserordentliches er auch zu leisten im Stande war, geirrt. Der Freund, leider wissen wir seinen Namen nicht, überzeugte ihn, wie Forkel erzählt, vom Gegentheil, ehe acht Tage vergangen waren. Er lud ihn nämlich eines Morgens zum Frühstück zu sich und legte auf den Pult seines Instruments ausser andern Stücken auch eines, welches dem ersten Anschein nach unbedeutend zu sein schien. Bach ging nach seiner Gewohnheit sogleich an das Klavier, theils um zu spielen, theils um die Stücke durchzusehen, die auf dem Pulte lagen. Während er diese durchblätterte und durchspielte, ging sein Wirth in ein Seitenzimmer, um das Frühstück zu bereiten. Nach einigen Minuten war Bach an das zu seiner Bekehrung bestimmte Stück gekommen und fing an, es durchzuspielen. Aber bald nach dem Anfang blieb er vor einer Stelle stehen. Er betrachtete sie, fing nochmals an und blieb wieder an ihr haften. „Nein!“ rief er seinem im Nebenzimmer wartenden Freunde zu, indem er zugleich das Instrument verliess, „man kann nicht Alles wegspielen, es ist nicht möglich!“

Während seiner Amtszeit zu Weimar (im Jahre 1710) erlebte das bereits oben erwähnte Gesangbuch Freylinghausens, „des Sängers der Halleschen Pietisten“, wie ihn Chrysander nennt,*) die fünfte Auflage. Es erschien ferner im Jahre 1714 unter dem Titel: „Neues geistreiches Gesangbuch“ der zweite Theil, unter Bach's lebendiger Theilnahme.**)

---

*) Händel. Band I. S. 41.

**) Spitta, S. 366 ff., ist der Ansicht, dass Bach keine Choräle zu den in diesem Gesangbuch befindlichen Kirchenliedern componirt haben könne und weist hiebei einige Irrthümer von Winterfeld's nach. Es wird schwer festzustellen sein, ob dies begründet ist. Es knüpft sich an diese Frage aber kein hervorragendes biographisches Interesse, und so darf man dieselbe ohne Bedenken auf sich beruhen lassen.

Inzwischen war im August des Jahres 1712 zu Halle der Organist an der Lieb-Frauen-Kirche daselbst, Zachau, Händel's Lehrer, gestorben. Die Orgel war bei seinem Tode dem Einsturz nahe. Bach, dessen Ruf als Orgelspieler ersten Ranges so wie in Bezug auf die Kenntniss und die Bedingungen des Orgelbaues schon von Bedeutung war, entwarf, nach der in den Acten der Marienkirche zu Halle befindlichen Handschrift zu schliessen,*) die Disposition zu einem neuen Werk, welches der berühmte Orgelbauer Christoph Cuntius, der jene Disposition auch unterschrieben hat, in drei Jahren für 6300 Rthlr. neu zu bauen unternahm.

Bach hatte sich zu der erledigten Stelle gemeldet. Das in Aussicht stehende neue und schöne Orgelwerk mochte ihm wohl zu derselben Neigung gemacht und er zugleich gehofft haben, dass er seinem Drange, sich in Hinsicht auf die kirchliche Musik einen erweiterten Wirkungskreis schaffen zu können, dort eher werde Genüge leisten können als zu Weimar, wo ihm als Hoforganisten die Gelegenheit hiezu im Ganzen weniger günstig war.

Vielleicht hatte er auch daran gedacht, durch die Stelle Zachaus eine, ihm bei dem Anwachsen seiner Familie gewiss sehr erwünschte Verbesserung seiner äusseren Lage herbeiführen zu können. Sein Dienst-Einkommen hatte, wie der Bd. IV. Nr. I. 4 befindliche Auszug aus den Herzoglich Weimar'schen

---

*) Die in Rede stehende Orgeldisposition ist nicht von Bach unterschrieben, wohl aber nach der Handschrift von ihm verfertigt. Dass dies der Fall, ergiebt sich auch daraus, dass man ihn, der über die Ablehnung der Organistenstelle eingetretenen wesentlichen Differentien ungeachtet, zur Abnahme dieser Orgel zugezogen hat, was gewiss nicht geschehen wäre, wenn er nicht von Anfang an zu deren Wiederherstellung resp. Erneuerung mitgewirkt gehabt hätte.

Kammer-Rechnungen bezeugt, im Jahre 1710 nicht mehr als 150 fl. und für Deputate noch 6 fl. 15 Ggr. und 4 Rthlr. und 9 Ggr. betragen. Im Jahre 1711 war die Besoldung auf 210 fl. erhöht worden, im Jahre 1713 betrug sie 234 fl. 10 Ggr. 6 Pf. und 12 fl. 18 Ggr. für Deputate. Dies war jedenfalls von keinem zu grossen Belange und zur Ernährung seiner Familie nur eben nothdürftig ausreichend. Gegen Ende des Jahres 1713 *) reiste er nach Halle, machte den Betheiligten seine Aufwartung, liess sich auf den dortigen Orgeln hören und schob seine, wie es scheint, sehr bald beabsichtigte Abreise wieder auf, weil er „auf höfliches Ansuchen" des Haupt-Pastors Dr. Heineccius eine Kirchen-Cantate componiren und, sei es bei Gelegenheit der Orgel-Probe oder bei sonstiger Veranlassung, zur Aufführung bringen sollte.

Die Cantate ist componirt worden, die Aufführung scheint auch stattgefunden zu haben. Aber Bach reiste bald darauf nach Weimar zurück, ohne dass die Frage wegen seiner Anstellung entschieden gewesen wäre. Im Ganzen scheint ihm die dienstliche Stellung des dortigen Organisten nicht zugesagt zu haben, wiewohl er durch diese hinreichende Gelegen-

*) Forkel (S. 6) und Hilgenfeld S. 27) verlegen die Bewerbung Bach's, um die durch Zachaus Tod erledigte Organistenstelle zu Halle, ersterer in das Jahr 1717, letzterer in das Jahr 1721. Dass beide irrthümlich ist, ergiebt die vorstehende Auseinandersetzung. Beide Biographen geben übereinstimmend an, man wisse nicht, aus welchem Grunde die Ablehnung Bach's erfolgt sei. Ebenso unbegründet ist Hilgenfeld's Annahme, dass diese Ablehnung wohl dadurch herbeigeführt sein könne, dass ihm schon damals Aussichten auf das Cantorat in Leipzig eröffnet worden sein möchten. Hiervon konnte schon deshalb nicht die Rede sein, weil Kuhnau, der damalige Cantor zu St. Thomas, erst 10 Jahre später als Zachau sterben sollte. Auch war wurde, wie wir weiterhin sehen werden, Bach's Bewerbung erst unterstützt, als Telemann es abgelehnt hatte, jene Stelle zu übernehmen.

heit gefunden haben würde, eine reiche Wirksamkeit in Bezug auf die Kirchenmusik zu entfalten.

Auch die Besoldung genügte ihm nicht. Indess scheint es, als ob das Aeltesten-Collegium der Lieb-Frauen-Kirche seinerseits über Bach's Absichten im Betreff der Stelle nicht in Zweifel gewesen wäre. Denn am 14. December 1713 ward ihm die folgende Vocation ausgefertigt und nach Weimar nachgeschickt.*)

„Wir Endes unterschriebene Kirch:Väter und Achtmanne zu Unserer Lieben Frauen allhier, vor uns und unsere Nachkommen im Kirchen:Collegio, uhrkunden hierdurch und bekennen, dass wir dem Ehren-Vesten und Wohlgelahrten Herrn Johann Sebastian Bachen zum Organisten bey der Kirche zu Unserer Lieben Frauen krafft dieses dergestalt bestellet und angenommen haben, dass Er unss und unserer Kirche treu und dienstgewärtig sey, eines Tugendhafften und exemplarischen Lebens sich befleissige, zuvörderst bey der ungeänderten Augspurgischen Confession, der Formula Concordiae und andern symbolischen Glaubens Bekänntnüssen biss an sein Ende beständig verharre, nebst andächtigem Gehör Göttliches Wortes sich zu dieser Kirchen Altar fleissig halte, und dadurch sein Glaubens-Bekäntnüss und Christenthum der ganzen Gemeinde bezeuge.

Hiernächst, soviel seine ordentliche Amts-Verrichtung concerniret, liegt ihm ob,

1) alle hohe und andere einfallende Feyer- oder Fest-Tage, und deren Vigilien, auch alle Sonntage und Sonnabends nachmittage, ingleichen bey denen ordentlichen Catechismus:Predigten und bey öffent-

*) Diese Vocation und die ganze folgende Correspondenz ist den Acten der Marienkirche zu Halle entnommen.

lichen Copulationen die grosse Orgel zu Beförderung des Gottesdienstes nach seinem besten Fleiss und Vermögen zu schlagen, iedoch dergestalt, dass zuweilen auch die kleine Orgel und das Regal, zumahl an hohen Festen bey der Choral- und Figural-Musique gespielet werde. Wie er denn

2) ordinarie bey hohen und andern Festen, imgleichen über den dritten Sonntag nebst dem Cantore und Chor-Schülern auch Stadt-Musicis und andern Instrumentisten, eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extra ordinarie aber die zwei letztern hohen Feiertage nebst dem Cantore und Schülern, auch zuweilen mit einigen violinen und andern instrumenten, kurze Figural-Stücke zu musiciren, und alles dergestalt zu dirigiren hat, dass dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttliches Wortes desto mehr ermuntert werde; vornehmlich aber hat Er

3) nöthig die zur Musique erwehlete textus und cantiones dem Herrn Ober-Pastori Unserer Kirche Tit. Herrn Consistorial-Rath Doct. Heineccio, zu dessen approbation in Zeiten zu communiciren, gestalt Er desswegen an den Herrn Consistorial-Rath hiermit gewiesen wird. Ferner wird er

4) sich befleissigen, sowohl die ordentliche, als von denen Hr. Ministerialibus vorgeschriebene Choral-Gesänge vor- und nach denen Sonn- und Festtages-Predigten, auch unter der Communion, item zur Vesper und vigilien Zeit, langsam ohne sonderbahres coloriren mit vier und fünff Stimmen und dem Principal andächtig einzuschlagen, und mit iedem versicul die andern Stimmen iedesmahl abzuwechseln, auch zur quintaden und Schnarrwerke, das Gedackte, wie auch die syncopationes und Bindungen dergestalt zu adhibiren, dass die eingepfarrte Gemeinde die Orgel zum Fundamente einer guten Harmonie und gleichstimmi-

Thones seyen, darin andächtig singen und dem Allerhöchsten danken und loben möge. Wobey Ihme

5) zugleich das grosse und kleine Orgelwerk nebst dem Kirchen-Regal, und andern, zur Kirche gehörige, in einem Ihme auszustellenden inventario specificirte Instrumenta hierdurch anvertrauet und anbefohlen werden, dass Er fleissige Obacht habe, damit die erstern an Bälgen, Stimmen, Registern und allen ändern Zubehörungen in gutem Stande, auch rein gestimmet und ohne dissonanz erhalten, und, da etwas wandelbahr oder mangelhafft würde, solches alsobald dem Vorsteher, oder wenn es der Wichtigkeit, dem Kirchen-Collegio, zur reparatur und Verhütung grössern Schadens, angezeiget werde. Das auss unseren Kirchen-aerario angeschaffte Regal aber, und übrige musicalische instrumenta sollen allein zum Gottesdienst in unserer Kirche gebrauchet, keinesweges aber in andern Kirchen, vielweniger zu Gastereyen ohne unsre Einwilligung verliehen, auch da etwas davon verlohren, oder durch Verwahrlosung zerbrochen würde, der Schade von Ihme ersezet werden.

Vor solche seine Bemühung sollen Ihme aus der Kirchen Einkünfften, Einhundert und vierzig Thlr. Besoldung, ingleichen vier und zwanzig Thlr. zur Wohnung und Sieben Thlr. 12 gr. zu Holz alljährlich gezahlet, auch vor die Composition der Catechismus-Musique iedesmahl 1 Thlr. und vor ieglicher Braut-Messe 1 Thlr. gegeben werden. Wogegen Er verspricht, zeitwährender dieser Bestallung keine Neben-Bestallung anzunehmen, sondern die Dienste allein an dieser Kirche fleissig zu versehen, iedoch bleibet Ihme, soviel ohne deren Versäumung geschehen kann, frey durch information oder sonsten accidentia zu suchen Zu dessen Uhrkund haben wir diese Bestallung in duplo unter dem grössern Kirchen-Secret aussfertigen lassen, eigenhändig nebst dem Hr. Organisten, beyde exemplaria unterschrieben, eines davon Ihme ausge-

stellet, und das andere ist bey den Kirchen zur Nachricht behalten worden.

So geschehen Halle den 14. Decbr. 1713.

(L. S.)

g. z.

Andreas Ockel. A. Matthesius Dm.
Augustus Becker. Friedrich Arnold Reichhelm.
Christoph Semmler.
Christianus Knaut.
Ct. W. Möschel.
Johann Gotthilff Kost."

Die Gründe, welche, wie wir gesehen haben, Bach schon früher veranlasst hatten, seine Absichten auf die bezeichnete Stelle aufzugeben und nach Weimar zurück zu kehren, waren durch diese Vocation und und durch das darin specificirte Einkommen der Stelle nicht gehoben. Er sandte daher die Bestallung mit dem folgenden Schreiben zurück, in welchem er wiederholt darauf hindeutet, dass ihm die Dotirung der Stelle und auch der Dienst nicht zusage.

„Hoch Edler
Hochgelehrter Vester,

Dero geehrtes nebst der Vocation in duplo habe zurecht erhalten. Vor deren übersendung bin sehr obligiret, und wie ich es mir vor ein glück schätze, dass das sämmtl. Hoch Edle Collegium meine Wenigkeit gütigst vociren wollen, desto mehr werde Bedacht seyn, den durch solche vocation hervorblickenden göttlichen Winck zu folgen. Jedoch wolle mein Hochgeehrtester Herr nicht ungütig nehmen, dass meine endliche resolution voritzo nicht notificiren kan, aus ursache, weile erstl. meine völlige dimission noch nicht erhalten, (2) weile in ein und andere gerne möchte einige änderung haben, sowohl wegen des salarii als auch wegen derer Dienste, welches alles noch diese Woche schrifftlich berichten werde. Intzwischen remittire das eine exemplar, und weilen meine völlige dimission noch

nicht habe, als wird mein Hochgeehrtester Herr nicht ungütig nehmen, dass noch zur Zeit mich durch unterzeichnung meines Nahmens anderwerts zu engagieren nicht vermag, bevor erstlich wirklich ausser Dienst und sobald mann denn wird einig werden können wegen der station, so werde mich sofort selbst persönlich melden und mit meiner Unterschrifft zeigen, dass mich zu Dero Diensten würklich verbindlich zu machen gesonnen. Intzwischen wolle M. Hochgeehrtester Herr an die sämtl. Herren Kirchenvorsteher meine ergebenste Empfehlung zu machen unbeschweret seyn, und meine excuse machen, dass anitzo die Zeit es ohnmögl. hätte leiden wollen, einige cathegorische resolution von mir zu geben, sowohl weile einige Verrichtung zu hoffe wegen des Prinzens Geburths Feste, als auch des Gottesdienstes an sich selber es nicht leid wolten; es soll aber ohnfehlbahr diese Woche umständlich geschehen. Ich nehme die mir gütigst übersendete mit allem respect an, und hoffe das Hochlöbl. Kirchen-Collegium werde die sich etwa noch zeigende difficultät gleichfalls gütigst aus dem Wege zu räumen Hochgeneigtest sich gefallen lassen.

In der Hoffnung baldigen glücklichen Erfolges verharre

Hoch Edle

Hochgeehrtester Herr

Weimar, den 14. Jan. 1714.

Dero ergebenster Diener.
Joh. Sebast. Bach."

A monsieur
Monsieur A. Becker Licentié en Droit
Mon très Honore Ami à Halle.

Freilich dachte der Kirchenvorstand nicht daran, eine Verbesserung „der Station" in Aussicht zu stellen. Es scheint, als ob man diese für zureichend erachtet und mit Bestimmtheit darauf gerechnet habe, dass Bach den Organistendienst, wie er eben war, annehmen werde. Auch auf die von ihm verlangte

„Aenderung derer Dienste“, welche ohne Zweifel seine Stellung zur Kirchenmusik betroffen haben, war man nicht geneigt einzugehen. Man vermerkte dabei das Verfahren unsres Meisters sehr übel, ohne auf dessen Antrag „wegen Hinwegräumung der Difficulté“ einzugehen; denn Bach erhielt, wie dessen weiter folgende Antwort erweist, auf sein obiges Schreiben, welches immerhin einer Verständigung die Hand offen gehalten hatte, eine Antwort, deren Concept leider nicht zu den Kirchenacten gekommen ist, welche aber sehr empfindlich gelautet haben muss. Man gab ihm darin in jedenfalls nicht passender Weise zu verstehen, dass seine ganze Bewerbung wohl nicht ernstlich gemeint gewesen sei und nur den Zweck gehabt haben werde, dem Herzoge von Sachsen-Weimar, seinem jetzigen Herrn, eine Gehaltszulage abzunöthigen.

Dass Bach dies nicht stillschweigend hinnehmen konnte, sondern diese Unterstellung zurückwies, wird man wohl für selbstverständlich erachten. Auch in dem Verhalten zu friedfertigen Männern giebt es gewisse Grenzen, welche nicht überschritten werden dürfen, ohne dass sie zu ernster Gegenwehr Veranlassung geben. Und Bach hatte, wie seine spätere Entwickelung zeigt, eine Ader von sanguinischem Temperament in sich, welche zu reizen nicht gerathen war. Er schrieb daher, indem er auch seinerseits den Ton der Empfindlichkeit anschlug, an den Kirchenvorstand zu Halle zurück.

„Hoch Edler, Vest: und Hochgelahrter
Hochgeehrtester Herr

Dass das Hochlöbl. Kirchen-Collegium meine Abschlagung der ambirten (wie Sie meinen) Organisten Stelle befremdet, befremdet mich gar nicht, indem ich ersehe, wie es so gar wenig die Sache überleget.

Sie meinen, ich hätte um die erwehnte Organisten Stelle angehalten, da mir doch von nichts weniger als davon etwas bewusst. Soviel weiss ich wohl, dass

ich mich gemeldet, und das Hochlöbliche Collegium bei mir angehalten; denn ich war ja, nachdem ich mich praesentiret, gleich Willens wiederum fort zn reisen, wenn des Herrn D. Heineccii Befehl und höfliches anhalten mich nicht genöthigt, das bewuste Stücke zu componiren und aufzuführen. Zudem ist nicht zu praesumiren, dass man an einen Ohrt gehen solte, wo man sich verschlimmert; dieses aber habe in 14 Tagen biss 3 Wochen so accurat nicht erfahren können, weil ich der gäntzlichen Meinung, man könne seine gage an einem Ohrte, da man die accidentia zur Besoldung rechnen muss, nicht in etlichen Jahren, geschweige denn in 14 Tagen erfahren; und dieses ist einigermaassen die Ursach warum die Bestallung angenommen und auf Begehren wiederum von mir gegeben. Doch ist aus allen diesen noch lange nicht zu schliessen, als ob ich solche tour dem Hochlöbl. Collegio gespielet hätte, um dadurch meinem gnädigsten Herrn zu einer Zulage meiner Besoldung zu vermögen, da derselbe ohnedem schon so viel Gnade vor meine Dienste und Kunst hat, dass meine Besoldung zu vergrössern ich nicht erst nach Halle reisen darff. Bedaure also, dass des Hochlöbl. Collegii so gewisse persuasion ziemlich ungewiss abgelauffen, und setze noch dieses hinzu, wenn ich auch in Halle ebenso starke Besoldung bekommen als hier in Weimar, wäre ich denn nicht gehalten die erstere Dienste denen andern vorzuziehen? Sie können als ein Rechts:Verständiger am Besten darvon judiciren und wenn ich bitten darff, diese meine Rechtfertigung dem Hochlöbl. Collegio hinterbringen, ich verharre davor

Ew. Hoch Ed.

Weimar, den 19. Merz 1714.

gehorsamer
Joh. Seb. Bach.
Concertmeister und Hofforg.

A Monsieur
Monsieur A. Becker Licentié en Droit.
Mon très honore Ami à Halle.

Aus der Gesammtheit dieses Schriftenwechsels ergiebt sich eben unzweifelhaft, dass Bach sich zu der Stelle des Organisten an der Liebfrauenkirche vorzugsweise in der Voraussetzung gemeldet hatte, dass dieselbe neben genügenden und erwünschten Dienstverhältnissen ihm ein höheres Diensteinkommen gewähren werde, als sein Amt in Weimar ihm bot. Nachdem er sich davon überzeugt hatte, dass er in beiden Beziehungen geirrt, hatte er, wie es scheint, die Absicht abzureisen, ausgesprochen, war jedoch auf Zureden des Pastor primarius noch eine Zeit lang in Halle geblieben. Vielleicht war ihm Aussicht gemacht worden, dass der Dienst je nach dem Eindruck seiner Musik geändert, und die Stelle, welche zur Zeit nicht einmal das Einkommen seines damaligen Amts hatte wesentlich verbessert werden würde.

Erst aus der ihm zugefertigten Vocation scheint er die Ueberzeugung gewonnen zu haben, dass dies nicht in der Absicht des Kirchenvorstands liege. Gewiss würde er besser gethan haben, wenn er sich von vorn herein über seine Bedingungen deutlich erklärt hätte, was in jedem Falle nicht geschehen war. Ihm, wie es die Kirchenbehörde gethan, die Absicht unterzulegen, dass er durch diese seine Bewerbung nur eine Zulage zu seiner Besoldung in Weimar habe erzwingen wollen, dazu lag wohl in den Thatsachen so wenig als in dem Charakter Bach's irgend eine Veranlassung vor. Die geringe Besoldung der Stelle war der einfache Grund der Ablehnung. Man konnte doch nicht verlangen, dass er sich verschlechtern solle, während er Verbesserung suchte. Nachdem auch ein anderer Bewerber das Amt wegen der Unzulänglichkeit der Besoldung abgelehnt hatte, wurde dasselbe endlich einem Schüler Zachaus, Gottfried Kirchhof, übertragen.

Dies war der Verlauf von Bach's Bewerbung um den Organistendienst der Liebfrauenkirche zu Halle,

wie er sich nach den vorhandenen Urkunden darstellt. Inzwischen kann mit einiger Sicherheit angenommen werden, dass jene mehrfach besprochene Cantate, welche er zu Halle auf den Wunsch des Pastor prim. Dr. Heineccius gesetzt und zur Aufführung gebracht hat, keine andere war, als die in demselben Jahre (1714) zu Weimar am 3. Sonntage nach Trinitatis aufgeführte Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss". Diese, obschon nicht der Periode seiner vollendeten Reife angehörig, ist doch ohne Zweifel zu den besten Tonwerken dieser Art zu rechnen, die er geschaffen hat. So viel bekannt, ist dies die erste unter der grossen Zahl der eigentlichen Kirchencantaten, welche wir dem grossen Meister verdanken. Würdig beginnt sie die lange Reihe gleichartiger Tonwerke, welche er ihr im Laufe seiner langjährigen Wirksamkeit folgen liess. Ihr Erscheinen ist daher in dem Gange seines Lebens von hohem Interesse. In der That greift sie in dem Reichthum ihrer Erfindung und Ausführung, sowie in dem Adel der Conception in die glänzenden Zeiten Bach's voraus. Indem wir auf die besondere Besprechung, welche diesem Tonstück vorbehalten ist, verweisen, mag nicht unbemerkt bleiben, dass dasselbe zugleich die erste Arbeit des Meisters war, welche eine öffentliche Kritik erfahren hat.

Diese ist ihr mehrere Jahre nach ihrem ersten Erscheinen, und zwar in Hamburg durch Mattheson, zu Theil geworden, nachdem Bach sich dort, wie wir später sehen werden, einige Zeit aufgehalten hatte, um sich um die Cantorstelle an der St. Jacobikirche zu bewerben. Muthmasslich hatte er die Partitur mit sich genommen und die Cantate war wahrscheinlich dort gesungen oder sonst bekannt geworden.*) Vor

*) Chrysander (Händel Bd. I. S. 36), welcher gleichfalls der Meinung ist, dass Bach die obige Cantate für seine Bewerbung um den Organistendienst in Halle geschrieben habe, glaubt, dass sie diesem

Mattheson, dem strengen Kunstrichter, hatte sie indess keine besondere Gnade gefunden. Denn in seiner Critica Musica Band II. S. 368 sagt er darüber, nachdem er an einer Composition Zachaus, des Lehrers von Händel, getadelt hatte, dass er die Regel: „Keine propositio relativa ohne die vorherige Proposition, auf deren Theil sie ihre Absicht habe, repetiren zu lassen," verletzt habe: „damit der ehrliche Zachau Gesellschaft habe, und nicht so gar allein dastehe, soll ihm ein sonst braver Practicus Hodiernus zur Seite gesetzt werden, der repetirt nicht für die Langeweile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniss, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen. Ich hatte viel Bekümmerniss (in meinem Herzen). Ich hatte viel Bekümmerniss in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen. Ich hatte viel Bekümmerniss in meinem Herzen, in meinem Herzen etc. Hernach mal so: Seufzer, Thränen, Kummer, Noth (Pause) Seufzer, Thränen, ängstlich Sehnen, Furcht und Tod (Pause) nagen mein beklemmtes Herz etc. etc. Komm mein Jesu und erquicke (Pause) und erfreu mit deinem Blicke (Pause) komm mein Jesu (Pause) komm mein Jesu und erquicke und erfreu . . . . . mit deinem Blicke diese Seele."

Man wird, wie mit Bezug auf die spätere Ausführung wohl nicht besonders hinzugesetzt zu werden braucht, diesen, auf rein äusserliche Weise und abge-

---

Umstande ihr Bekanntwerden in weitere Kreise hin zu verdanken habe und dass es so erklärbar sei, wie ihr Ruf bis Hamburg habe vordringen können. Die Veranlassung zu der Composition zugegeben, so hat doch im Uebrigen die Annahme Chrysander's wenig Wahrscheinliches für sich. Denn für eine gelegentliche Besprechung wie die obige war die Zeit zwischen dieser (1725) und dem Entstehen der Cantate (1714) zu lang.

lösst von der Musik, begründeten Tadel keineswegs theilen können.

Demselben Jahre (1714) gehört auch, der von Bach herrührenden Bezeichnung auf der Original-Partitur (zu Berlin) zufolge, die Cantate Dominica 1. Advent. Xv. „Nun komm, der Heyden-Heiland“ an.

Vielleicht in Folge dieser Cantaten, vielleicht auch gleichzeitig auf den von ihm geäusserten Wunsch und mit Rücksicht auf seine in Halle getäuschten Hoffnungen wurde Bach mit dem Titel eines Herzoglichen Kapellmeisters zum Concertmeister ernannt, wodurch ihm ohne Zweifel eine besondere Anerkennung für seine ausserordentlichen Leistungen ausgedrückt werden sollte.

Zugleich wurden ihm, wie die Herzoglichen Rechnungen in Weimar aus jener Zeit erweisen (siehe Band IV. Nro. 5) eine Gehaltsverbesserung gewährt, so dass sein Gehalt von nun ab 250 fl. jährlich, 16 fl. 12 Gr. für Deputat-Holz, und 2 fl. aus einer besonderen Stiftung, betrug, ein Betrag, bei dem es im Wesentlichen bis zu seinem Abgange nach Cöthen verblieben ist.

Jedenfalls wäre diese geringfügige Gehaltserhöhung nicht geeignet gewesen, auf seine Entschliessungen hinsichtlich der Stelle zu Halle einzuwirken, und sie mehr als Alles andre zeigt, wie sehr das dortige Kirchencollegium bei dieser Unterschiebung im Unrecht gewesen war.

Ein Theil seiner Functionen in der neuen Stellung bestand darin, dass er Kirchenstücke componiren und aufführen musste. Wie sehr dies seiner besonderen Neigung, dem Endzwecke seines Lebens entsprach, braucht nicht wiederholt zu werden. Dass er diese Pflichten nicht versäumte, zeigen unter andern die Cantaten: „Barmherziges Herze“ und „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“, (auf Dom. 4. Adv. Chr.)

welche im folgenden Jahre, 1715, geschrieben worden sind.*)

Es scheint die Absicht gewesen zu sein, diese Cantaten durch den Druck vervielfältigen zu lassen. Mindestens ergeben die im Grossherzoglichen Archiv zu Weimar befindlichen Rechnungen aus jener Zeit, dass am 9. July 1715 13 fl. 15 Gr. vor 6 Ries Schreib- und 12 Ries Druckpapier zu den Kirchen-Cantaten bezahlt worden sind. Doch ist nicht bekannt geworden, dass dies wirklich geschehen sei.

Inzwischen war (im Jahre 1716) die neu gebaute Orgel in der Liebfrauenkirche zu Halle, zu welcher Bach, wie wir gesehen haben, die Disposition gemacht hatte, vollendet worden. Ungeachtet der unangenehmen Correspondenzen, in welche er mit dem dortigen Kirchenvorstande über die Annahme der Organistenstelle gerathen war, war man doch nicht zweifelhaft gewesen, ihn, nebst Kuhnau, dem damaligen Cantor der Thomas-Schule zu Leipzig, und Rolle

---

*) Wenn Forkel (S. 35) sagt, Bach habe in Weimar die erste Veranlassung gefunden, sich mit der Composition für den Gesang zu beschäftigen, so ist dies, wie wir aus der in Mühlhausen componirten Rathswahlcantate ersehen haben, nicht richtig. Ebenso unrichtig ist es, wenn anderweit behauptet worden, dass Bach erst in Leipzig gelernt habe, gesangsmässig zu schreiben. Bach war in seiner Jugend Sänger gewesen und wusste wohl, was er von den Stimmen verlangen durfte. Auch sind seine vor Leipzig geschriebenen Cantaten vollkommen gesangsmässig gesetzt. Die für den Sänger nicht selten ausserordentlichen Schwierigkeiten, welche er in die Solo- wie Chorsätze legte, finden sich ebensowohl in seinen früheren wie späteren Compositionen, wie in denen der letzten Zeit. Was wir in Bach's Gesangswerken nach unsrer jetzigen Auffassungsweise ungesangsmässig nennen würden, trifft nur einen Theil der für Solo-Gesang gesetzten Stücke und liegt, abgesehen von inneren Ursachen, welche weiterhin ausführlicher besprochen werden müssen, in der polyphonen Behandlungsweise derselben, welche der Singstimme eine, von den Begleitungs-Instrumenten unabhängige, in harmonischer Selbstständigkeit wirkende Melodie überweist.

Organisten zu Quedlinburg, Bach's späterem Rivalen bei der Bewerbung um Kuhnau's Stelle, zu der Revision des Werks zu berufen. Es scheint, als ob Bach eine derartige Aufforderung nach dem was vorausgegangen war, kaum erwartet habe und dadurch angenehm überrascht worden sei. Er nahm den Auftrag mittelst folgenden sehr höflichen Schreibens an:

Hoch Edler
Insonders HochgeEhrtester Herr.

Vor die gantz sonderbahre Hochgeneigteste confidence Ew. Hoch Edl. wie auch sämmtlichen Hochedl. Collegii, bin höchstens verbunden; und wie ich mir das grösste plaisir mache Ew. Hoch Edl. iederzeit mit gefälligsten Diensten aufzuwarten, desto mehr werde vor itzo bemühet leben, Ew. HochEdl. zu bestimmter Zeit meine aufWartung zu machen, und dane nach möglichkeit in dem Verlangten examine satisfaction zu geben.

Bitte demnach diese meine gefasste resolution dem HochEdl. Collegio sonder mühe zu eröffnen anbey auch meine gantz gehorsamste Empfehlung abzustatten und vor das gar besondere Vertrauen meines schuldigen respects es zu versichern.

Da auch Ew. HochEdl. sich schon vielfältige mühe nicht allein vor itzo sondern auch ehedem vor mich geben wollen, solches erkenne mit gehorsahmen Danck, und versichere, dass ich mir die grösseste Freude machen werde, mich lebenslang zu ernennen

Ew. HochEdl.
Meines insonders HochgeEhrtesten Herrn
ergebenster Diener

Weimar, den 22. April 1716.

Joh. Seb. Bach,
Concertmeister.

Herrn
Herrn Augusto Becker Bestmeritirten Licentiato Juris, wie auch der Kirche B. M. Virg. fürnehmer Vorsteher. Meines insonderes HochgeEhrtesten Herrn

Halle.

Demnächst fand die Revision und Abnahme des schönen Orgelwerks von den drei hiezu berufenen Meistern in sehr gründlicher Weise statt und ist darüber ein Protokoll aufgenommen worden, welches in dem Anhange Band IV unter No. 5 mitgetheilt ist.

In demselben Jahre (1716) geschah es, dass Bach zum ersten Male, wenn man von der zweifelhaften Opern-Musik zu Arnstadt absehen will, sich an die Composition einer weltlichen Cantate zu machen Veranlassung fand. Es war dies bei Gelegenheit der Geburtstags-Feier des Fürsten Christian von Sachsen-Weissenfels. Es wird späterhin von diesem Werke weiter die Rede sein.

Hatte Bach in der geschilderten Weise begonnen, sich aus der kleineren Sphäre seines Ursprungs und seines eigentlichen Standes zu jener höheren Geltung aufzuschwingen, vermöge deren er im Stande war, einen bestimmt erkennbaren Einfluss auf die kirchliche Musikrichtung derjenigen Kreise auszuüben, auf welche er zu wirken vermochte, so war auf der andern Seite die alle anderen Virtuosen seiner Zeit weit überragende Stellung, welche er als ausübender Künstler, zumal auf der Orgel und auf dem Klavier, einnahm, schon nicht mehr in Zweifel. Nicht bloss die technische Fertigkeit, die er sich in erstaunenswerthem Maasse zu eigen gemacht hatte, sondern auch sein Reichthum an Ideen, die Grösse und Macht seiner Phantasie, die unbedingte Herrschaft, welche er über die Form und jede äussere Bedingung zur Ausübung seiner Kunst erlangt hatte, waren und wurden in immer weiteren Kreisen anerkannt, so dass fremde Künstler, welche in die dortige Gegend kamen, nicht versäumten, Seb. Bach, als einen berühmten und grossen Tonsetzer, aufzusuchen.*)

---

*) So unter Anderen Pisendel, der i. J. 1709 zu diesem Zwecke nach Weimar ging. Wöchentliche Nachrichten über Musik (Leipzig 1767) Seite 279.

Um so weniger ist es zu verwundern, dass die Stellung, die er in Weimar zur Kunst eingenommen hatte, ihm von dort aus zu einem Triumphe verhalf, welcher für ihn und für die deutsche Kunst gleichmässig ehrenvoll war.

Es war in der zweiten Hälfte des Jahres 1717,*) als der in Frankreich berühmte Klavierspieler und Organist Jean Louis Marchand an den glänzenden Hof Friedrich August's I. nach Dresden kam.**) Er galt bei seinen Landsleuten für den grössten Orgel- und Klavier-Virtuosen der Welt, und seine Fertigkeit und Vortragsweise hatte, wie man dort glaubte, seines Gleichen nicht. Er war Organist des Königs von Frankreich zu Versailles und zu gleicher Zeit Inhaber von fünf bis sechs Organistenstellen zu Paris. Ein gesuchter Klavierlehrer für Alle, die in der höheren Gesellschaft Unterricht in der Musik nehmen wollten, ward ihm die Stunde mit dem für die damalige Zeit sehr hohen Honorar von einem Louisd'or bezahlt. Von unglaublicher Eitelkeit erfüllt, hatte er es durch sein anmaassendes Wesen gegen den König von Frankreich dahin gebracht, dass er aus seinem Vaterlande verwiesen wurde. Auf seinen dortigen Kunstreisen und in Italien hatte er in der That Niemand gefunden, der im Stande gewesen wäre, ihm die Spitze zu bieten. Auch in Dresden wusste er durch seinen zierlich sauberen Vortrag sich den Beifall des Hofes in so hohem Grade zu erwerben, dass ihm der König sofort eine Anstellung mit einer ansehnlichen Besoldung anbieten liess.

Der Concertmeister der königlichen Capelle, Jean Baptiste Volumier (Woulmyer, Belgier von Geburt,

*) Friedrich August I. kam im Laufe des Jahres 1717 erst Ausgangs Juli nach Dresden, und zwar mit Flemming gemeinschaftlich. Beide blieben dort bis gegen Ende dieses Jahres.

**) Marchand war im Jahre 1669 zu Lyon geboren und damals also 48 Jahre, Bach 32 Jahre alt. Marchand starb 1757 zu Paris.

bis 1706 Concert- und Ballet-Meister am königlich preussischen Hofe),*) kannte die ganze Stärke und Ueberlegenheit Bach's über den eitlen und hochmüthigen Franzosen, und glaubte die gute Gelegenheit nicht vorübergehen lassen zu dürfen, um diesem zu zeigen, dass er nicht der erste Klavier- und Orgel-Virtuose seiner Zeit sei. Volumier wusste, dass auch Bach einen feinen und zierlichen Vortrag hatte, dass er aber nebenbei demselben Adel und Seele, Grösse und Gewalt einhauchen konnte und dass der Franzose, als Tonsetzer seichter kraftloser Musikstücke, weit entfernt war, sich mit ihm in freier Phantasie und in der Composition messen zu können. Er schrieb daher an Bach und lud ihn ein, nach Dresden zu kommen, um in dem musikalischen Wettstreit mit dem berühmten Franzosen die Ehre der deutschen Kunst aufrecht zu erhalten. Bach nahm die Einladung mit Freuden an und begab sich sogleich auf die nach damaligen Verhältnissen weite Reise. In Dresden liess der König, durch Volumier von der Ankunft des berühmten Orgelspielers aus Weimar unterrichtet, ihm eine Einladung zum Hofconcert zu Theil werden, in welchem Marchand spielen sollte. Dieser trug Variationen im Geschmacke Couperins**) über ein französisches Liedchen vor und errang sowohl wegen der darin angebrachten Künste, als wegen seiner netten, feurigen Ausführung lebhaften Beifall. Nach ihm forderte man den neben ihm stehenden Bach auf, zu spielen. Dieser nahm Marchand's Stelle am Flügel ein und präludirte in der ihm eignen meisterhaften Art; dann das Thema, zu welchem Mar-

---

*) Starb 1728.

**) François Couperins (genannt le Grand), geb. zu Paris 1668, war seit 1693 im Dienste Ludwig's XV., seit 1696 Organist zu St. Gervins, seit 1701 claveciniste de la chambre du roi. † 1733. Cramer in seinem Magazin für Musik Th. I. 1783. S. 243 nennt ihn den „Bach der Franzosen fürs Klavier".

chard Vorspielen gespielt hatte, auch seinerseits aufsehmend variirte er dasselbe noch zwölf Mal in einer Weise, welche alle Zuhörer zur grössten Bewunderung hinriss. Am andern Tage wurde Marchand von dem ihm sonst unbekannten Künstler durch ein höfliches Handschreiben eingeladen, ihm beliebige musikalische Themen zur freien Behandlung als Phantasie auf dem Klavier zu Theil werden zu lassen, in der Hoffnung, dass er, Marchand, in gleicher Weise die ihm vorzulegenden Aufgaben in freier Phantasie zu spielen sich bereit erklären werde. Marchand nahm den ihm angebotenen Wettstreit an. Der König bestimmte Ort und Stunde dafür. In dem mit fürstlicher Pracht gehaltenen Hause des Feldmarschalls, Grafen von Flemming,*) versammelte sich am Abende des bestimmten Tages eine grosse und glänzende Gesellschaft. Bach fand sich pünktlich ein. Aber Marchand erschien nicht, und als nach langem und vergeblichem Harren Graf Flemming zu ihm schickte, um ihn an die Gesellschaft und deren Zweck erinnern zu lassen, erfuhr man mit Erstaunen, dass der eitle Franzose schon ganz früh am Morgen dieses Tages Extrapost genommen und Dresden verlassen habe. So war es denn dem deutschen Meister zwar vergönnt gewesen, ihn zu schmählichem Rückzuge zu nöthigen; indess war ihm der Triumph nicht zu Theil geworden, ihn Angesichts des glänzenden Hofes und der dort zahlreich versammelten Kenner durch seine überlegene Kunst zu besiegen. Er liess sich nun zur allgemeinen Bewunderung allein hören. Um das ihm vom Könige zugedachte Geschenk von 100 Louis-d'or wurde Bach durch Unterschlagung Seitens einer der Hofbedienten gebracht. Er musste sich an dem ihm zu Theil gewordenen Ruhm genügen lassen. Gerecht und be-

*) Graf von Flemming war dirigirender Staats- und Kabinets-Minister und General-Feldmarschall.

scheiden wie er war, lies er übrigens dem saubern und eleganten Klavierspiele Marchand's volle Anerkennung widerfahren.*)

Dasselbe Jahr, welches ihm diesen verdienten Triumph bereitet hatte, war auch das Jahr der zweihundertjährigen Feier des Reformationsfestes.

Wie zu jener Zeit in den protestantischen Ländern die Religion und deren Cultus in allen Dingen obenan stand, so war es natürlich, dass ein solches Fest nicht vorüber gehen konnte, ohne dass dasselbe die allgemeine Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich gezogen hätte. In welchem Maasse dies zu Weimar der Fall war, ersehen wir beispielsweise aus de Wette's kurzgefasster Lebensgeschichte der Herzoge zu Sachsen (Weimar 1770), in der es heisst (S. 445):

„Das Jahr 1717 war für die gesammte evangelische Kirche und besonders für das Weimarsche Zion ein rechtes Freudenjahr, wozu das dankbare Andenken der durch den Dienst D. Martin Luthers vor 200 Jahren empfangenen Reformation die erwünschte Gelegenheit an die Hand gab. Herzog Wilhelm Ernst hatte wegen feierlicher Begehung desselben die besten Anstalten getroffen, und in der Absicht bereits unterm 1. October ein fürstl. gnädigstes Rescript an das Sachsen-Weimarsche Ober-Consistorium, wegen Intimirung und Feier des auf den 31. October und 1. und 2. November 1717 bevorstehenden evangelischen Jubelfestes, durch den Druck bekannt machen lassen. Worauf das fürstl. OberConsistorium Verkündigung und Ausschreiben, in welchem gemeldet wird, wann das bevorstehende Jubelfest in den Kirchen des gesammten Fürstenthums soll celebrirt und gehalten werden, dann aber eine Information, welchergestalt auf

*) Burney sagt von diesem Wettstreit, Musik. Reisen III. 52: „Es war eine Ehre für Pompejus, dass Cäsar sein Ueberwinder, und für Marchand, dass er von Niemand, wie von Bach besiegt worden war.“

Hochfürstlichen gnädigsten Befehl des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Wilhelm Ernst, Herzog zu Sachsen, in dem gesammten Weimarschen Fürstenthum auf Landen es mit Singen und Predigen und anderen dieselben Feiertagen bei dem angeordneten evangelischen Jubelfest alle gehalten werden."

Zu dem liturgischen Ritus jener Zeit gehörte die Musikentwicklung als ein nothwendiger Bestandtheil, und Bach unternahm, der von ihm übernommenen Pflicht gemäss, hiem seine schöne Cantate: „Eine feste Burg ist unser Gott", in welcher er die Grundlagen zeigt, auf denen er späterhin jene zahlreichen und grossen Tonschöpfungen hat erstehen lassen, durch die sein Aufenthalt in Leipzig so ausgezeichnet geworden ist. Man erkennt in diesem Werke deutlich, dass Bach das Ende seines ersten Entwicklungsganges erreicht hatte und im Begriff war, der höheren Vollkommenheit näher zu treten.

In die letzte Zeit von Bach's Aufenthalt in Weimar fällt der Beginn der Lehrzeit des Johann Tobias Krebs Vater des später berühmt gewordenen Johann Ludwig Krebs, welcher bei ihm im Klavier- und Orgelspiel Unterricht erhielt und ein sehr bedeutender Orgelspieler wurde. Er ward später Organist zu Buttstädt, wo er 1760 im 70. Jahre seines Lebens gestorben ist.

Das Jahr 1717 beendete Bach's neunjährigen Aufenthalt zu Weimar. Für seine gesammte Entwickelung war die lange, hier verlebte Zeit von sehr grosser Bedeutung gewesen. Wovon wir am wenigsten erfahren haben, von seinem virtuosen Violinspiel, dürfen wir im Hinblick auf seine Stellung als Concertmeister, zu der er in den letzten Jahren berufen war, am Hofe eines Fürsten, an welchem eine damals moderne Musik gepflegt wurde, am ehesten voraussetzen, dass es zu einem gewissen Glanze entfaltet worden sei. Denn nur ein Meister von Bedeutung konnte für ein Instru-

ment mit solch technischer Sicherheit und Ueberlegenheit schreiben, wie es Bach gethan, der gerade für die Violine späterhin jene berühmten Stücke gesetzt hat, die noch jetzt die Bewunderung der Musikfreunde und die Quelle ernster Studien für die Musiker und Geigenspieler sind.

Bach hat aber in Weimar auch für die Orgel und das Klavier viel gearbeitet, für das letztere dort 16 der Vivaldischen Violin-Concerte gesetzt, davon 3 für die Orgel bearbeitet,*) ebenso hat er auch ausser den oben genannten noch einige Kirchen-Cantaten componirt, deren genauere Analyse Spitta (S. 438 ff., 481 ff. und 525 ff.) sich zur Aufgabe gestellt hat. Er war in Weimar bereits ein berühmter Künstler geworden. Vor Einseitigkeit hatten ihn sein Amt und die Universalität seines Geistes bewahrt.

So trat er in neue Verhältnisse über, in denen ihn ein erweiterter Wirkungskreis erwartete.

Fürst Leopold von Anhalt-Cöthen berief ihn zu seinem Kapellmeister.**) Geboren im Jahre 1694, also nur 2 Jahre jünger als Bach, hatte dieser ausgezeichnete Fürst im Jahre 1715 die Regierung seines Ländchens angetreten. Er war in den Wissenschaften, besonders in der Kenntniss der Alterthümer, vorzüglich erfahren und ein ausgezeichneter Musikkenner, spielte

---

*) Spitta klagt darüber, dass er kein Original der von Bach bearbeiteten Violin-Concerte Vivaldi's habe auftreiben können. Es sind deren zwei in der K. Bibliothek zu Dresden vorhanden und zwar:

1. Concerto à 4 (Violino conc. 2 Violini, Violoncello e Cembalo) No. 2 der von Bach bearbeiteten Concerte, und
2. Concerto à 4 Violini, Viola, Violoncello e Cembalo von Bach für 4 Klaviere, 2 Violinen, Viola e Basso bearbeitet.

**) Die Fürsten von Anhalt-Cöthen hatten schon früher zur deutschen Kunst eine hervortretende Stellung eingenommen. Cöthen war unter Ludwig von Anhalt († 1650) der Sitz des Ordens der Fruchtbringenden Gesellschaft mit dem Embleme des Palmbaums. Nach Ludwig's Tode ward Wilhelm II. von Weimar († 1662) Oberhaupt des Ordens, dessen Sitz nach Weimar verlegt wurde.

selbst die Violine nicht schlecht und war ein guter Bassänger.*

Näheres über die Art der Berufung und die etwaige Verbesserung von Bach's äusserer Lage in diesem neuen Amte ist leider nicht bekannt geworden. Er trat dasselbe sogleich an und fungirte in ihm auch als Organist der Schlosskirche und des Hofes.

Eine eigne Schlossgemeinde gab es in Cöthen freilich nicht. Dagegen geschahen zu jener Zeit alle Taufen und Trauungen aus den Familien der fürstlichen Diener und Hofbeamten, vom Präsidenten bis zum Schreiber und vom Hofmarschall bis zum Nachtwächter, in der Schlosskirche und wurden von dem fürstlichen reformirten Hofprediger und Superintendenten vollzogen, auch wenn die Personen lutherischer Confession waren.

So war Bach dem geistlichen Amte nicht entzogen, wenngleich seine kirchliche Stellung in Cöthen eine gewissermaassen exceptionelle und nur der Ausfluss seines Hofamts, also keineswegs eingreifend genug war, um durch sie eine directe Einwirkung auf die kirchlich-musikalischen Verhältnisse ausüben zu können. Doch ist noch jetzt die alte Orgel, auf der er fungirt hat, in der tief in die Erde eingeschnittenen Schlosskirche vorhanden. Sie wird freilich nicht mehr zu kirchlichen Zwecken, sondern von den Seminaristen zur Uebung benutzt. Denn die Schlossgemeinde besteht nicht mehr, wie das Fürstenthum selbst dem grösseren Complex der anhaltischen Lande zugefallen ist.

In jedem Falle war Bach durch seine kirchlichen Functionen nur in untergeordnetem Grade beschäftigt,

*) In Hiller, Wöchentliche Nachrichten, 1767, S. 217 wird zugleich mitgetheilt, dass Fürst Leopold, von dem die Geschichte im Uebrigen leider sehr wenig meldet, im Jahre 1811 den nachmaligen K. kurfürstlichen Kapellmeister Heinichen aus Dresden auf einer Reise durch Italien als seinen Componisten mit sich genommen habe.

und es fehlte ihm nicht an Zeit, sich seinen sonstigen Studien in beliebiger Weise hinzugeben.

Bei seinem Abgange von Weimar hatte er die Freude, seinen Freund und Schüler Schubart dort zu seinem Nachfolger ernannt zu sehen. Leider war es diesem ausgezeichneten Manne nur kurze Zeit vergönnt, das Amt seines Lehrers zu bekleiden. Er starb schon 1721. Ihm folgte demnächst der andere Schüler Bach's aus der Mühlhausen-Weimarschen Periode, J. C. Vogler, der später zu gleicher Zeit Bürgermeister von Weimar ward und in diesen beiden Aemtern bis zu seinem 1765 erfolgten Tode unter hoher Anerkennung seiner Fürsten verblieben ist.

V.

CÖTHEN.

Bach's Aufenthalt in Cöthen (1717 bis 1723), obschon für die Kirchenmusik weniger fruchtbar als die Weimarische Zeit, war für seine Zukunft von der höchsten Bedeutung. Er hatte bis dahin nicht aufgehört zu lernen. Seine jetzige Stellung aber gewährte ihm, mehr noch als die bisherige, die Möglichkeit, seine Kräfte zusammenzufassen, seine Ideen zu klären, von fremdem, ungehörigem zu reinigen, sich mit den Werken hervorragender Tonsetzer seiner Zeit fortzubilden, und so den langsamen Gang einer Entwickelung zu vollenden, die lediglich aus ihm selbst, aus seiner innersten Natur hervorgegangen war. Eine lange Reihe von Jahren mühsamer Arbeit und Vorbereitung lag hinter ihm. Während derselben war er Herr geworden der Formen, des äusserlich nothwendigen Apparats von Wissen und Können. Er war in die Blüthe der männlichen Kraft übergetreten.

Weit hinaus schon hatte er gegriffen über das Maass des Gewöhnlichen, Hergebrachten. Aber wie hoch er stand, er hatte die Wandlung noch nicht in sich vollbracht, die ihn zu einer der ersten und edelsten Erscheinungen erheben sollte, welche das weite Gebiet deutscher Tonkunst schmücken. Er wendete

sich, scheinbar die kirchliche Bahn verlassend, in die er mit dem Bewusstsein innerster Nothwendigkeit eingetreten war, der Instrumental-Composition mit einiger Vorliebe zu, und fand hier auf diese Weise den nothwendigen Durchgangspunkt für jene reichen und glänzenden Schöpfungen, die er in Leipzig entstehen liess.

Im Allgemeinen erkennt man in den während seiner Amtszeit zu Cöthen geschaffenen Werken die grössere Reife, die vollendetere Durchbildung. In Freiheit und voller Kraft erledigt sich sein gewaltiger Schöpfungstrieb aller beschränkenden Fesseln, der überkommenen formellen Gebilde. Er beginnt den ihm eigenthümlichen und von hier ab unverkennbar werdenden polyphonen Styl zur höchsten Vollendung überzuführen. Der Geschmack der Zeit und die Mode, so weit beides ohne Berechtigung war, werden mit Bewusstsein abgestreift, das Conventionelle in den Hintergrund gedrängt. Schon tritt er nahe heran an den Gipfelpunkt der Höhe, auf welcher wir ihn in seiner späteren Amtszeit zu Leipzig bewundern und verehren.

Eine der ersten Arbeiten von bedeutenderem Umfange, welche er in Cöthen vollendet hat, mag wohl die muthmaasslich im Jahre 1718 componirte Cantate zum Geburtstage seines nunmehrigen Fürsten, „Durchlauchtigster Leopold“ betitelt, gewesen sein.

Das Interesse, welches eine solche Arbeit, zumal im Hinblick auf den Fürsten, dem sie geweiht war, erwecken muss, giebt Veranlassung, bei dem Texte derselben einige Zeit zu verweilen.

Der Titel und der Text lauten:

„Serenada

Auff Hochf. Geburtsfest des Durchl. Fürsten und Herrn Leopolds, Fürsten zu Anhalt-Cöthen.

a due Voci, Soprano e Basso, due Traversieri, due Violini, una Viola, Bassono, Violoncello e Continuo di J. S. Bach.

1. Recit. (Accomp. mit Quartett. D-dur 4/4, Bass.)
Durchlauchtger Leopold, es singet Anhalts Wald,
Von neuem mit Vergnügen.
Dein Cöthen sich dir stellt
Um sich vor dir zu biegen.

2. Aria. (Sopran. Flöte, Quartett A-dur 4/4.)
Goldener Sonne frohe Stunden
Die der Himmel selbst gebunden,
Rühmet, singet, stimmt die Saiten,
Seinen Nachruf auszubreiten.

3. Bass. (D-dur. 4/4 Quartett.)
Leopolds Vortrefflichkeiten
Machen uns jetzt viel zu thun.
Mund und Herze, Ohr und Blicke
Können nicht bei seinem Glücke
Das ihm billig folget, ruhn.

4. Tempo di Minuetto (G-dur. 3/4. Quartett.)
Unter seinem Purpurs Saum
Ist die Freude nach dem leyde.
Jedem schenkt er weiten Raum
Gnadengaben zu geniessen,
Die wie reiche Ströme fliessen
Nach Landesväterlicher Arth
Er jedem Unfall wahrt,
Drum sich nun die Hoffnung paart,
Dass er werde Anhalts Lande
Setzen in beglücktem Stande.

5. Duo. Bass, Sopran. (A-dur. 3/4.)
Doch wir lassen unsre Pflicht
Froher Sinnen
Jetzt nicht rinnen,
Heute da das Himmelslicht
Seine Knechte fröhlich machet
Und auf seinen Scepter lachet.

6. Recitat. a due voci. (D-dur. 4/4.)
Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt,
Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen,
Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
Soll sich der Seufzer Gluth zum Himmel schwingen.

7. Aria. Soprano. (Quartett. D-dur. 4/4.)
So schau des holden Tages Licht
Noch viele, viele Zeiten
Und wie es jetzt begleiten
Hohes Wohlsein und Gelücke,
So wisse wann es anbricht
Ins Künftige vor Kummer nicht.

8. Aria. Bass. (A-dur. Allabr.) Violoncello e Basso unisono. Cembalo e Violino.
Dein Namen gleich der Sonnen geh,
Stets während bei den Sternen steh.
Leopold, in Anhalts Gränzen
Wird im Fürstenruhme glänzen.

9. Chor 2 st. Flöten Quartett. Bass. (A-dur. 3/4.)
Nimm auch, grosser Fürst, uns auf,
Und die sich zu deinen Ehren
Unterthänigst lassen hören.
Glücklich sei dein Lebenslauf
Sei dem Volke solcher Segen,
Den auf dein Haupt wir legen.

Man sieht, dass der Dichter, in dem man wohl Bach selbst vermuthen dürfte, obschon er dem Fürsten zu Ehren den Schwung seiner Phantasie in reichen Zügen zu entfalten suchte, doch gewisse Schönheitsgrenzen nicht zu erreichen vermocht hat, und dass ihm die Sprache keineswegs hinreichend geläufig gewesen ist. Doch darf man die Worte, welche er dem durchlauchtigsten Leopold zuruft, nicht für leere Schmeichelei und Phrase nehmen. Denn Leopold war in der That ein vortrefflicher Regent, der das kleine Land, das ihm gehörte, so wohl zu leiten verstand, dass sich unter seiner Regierung die Zahl der Einwohner verdoppelte und Cöthen die bevölkertste Stadt in den anhaltinischen Fürstenthümern wurde.

Die Musik zu der vorstehend im Text dargestellten Serenade ist später von Bach mit neu untergelegtem Text und mit dem Anfange: „Erhöhtes Fleisch und Blut“ als Fest-Cantate auf den zweiten Pfingsttag in den Kreis seiner Kirchenmusik aufgenommen

worden. Hier auf Einzelnheiten derselben einzugehen, wird nicht erforderlich sein, indem was über die Kirchen-Cantaten Bachs zu sagen ist, an geeigneter Stelle zusammengefasst werden wird.

Im Allgemeinen aber wird man schon hier die Bemerkung am Platze finden, dass Bach in seinen Gesangswerken einen anderen als den ihm eigenthümlichen Styl nicht gekannt und nur bei wenigen seiner weltlichen Cantaten den Kreis überschritten hat, der die Mehrzahl jener Arbeiten der Kirche zuwies. Es kann daher nicht Wunder nehmen, dass er eine für weltliche Zwecke gesetzte Serenade ohne grosse Mühe und andere wesentliche Veränderung als die des Textes, in eine Kirchen-Cantate verwandeln konnte, wie er dies weiterhin bei vielen ähnlichen Werken gethan hat.

Gewiss ist es für die Beurtheilung des Charakters und der Lebensstellung eines Mannes wie Bach, von dem der Nachwelt so verhältnissmässig wenig positive Nachrichten geblieben sind, von der höchsten Wichtigkeit, zu sehen, wie ein Fürst von den hervortretenden Eigenschaften Leopolds von Cöthen ihn als seinen Freund behandelt, seinen Umgang gesucht hat. Der arme Cantorssohn aus Eisenach, der elternlose Knabe, der zu Fuss nach Lüneburg wanderte, um dort mit seinen geringen Mitteln sich eine Bildung zu suchen, die ihm das Land seiner Geburt nicht zu bieten vermocht hätte, der von seiner vorgesetzten Kirchenbehörde geschulmeisterte Organist zu Arnstadt, war ein Mann geworden, in dessen Umgang ein edler Fürst Freude und Genuss suchte und fand.

Wie sehr Bach von ihm und dem Hofe geschätzt wurde, lässt sich aus einer eigenthümlichen Notiz des Kirchenbuchs der Schlosskirche zu Cöthen erkennen. Im Jahre 1718 war ihm ein Sohn geboren worden. Wir finden über dessen Taufe die folgende Mittheilung:

„1718. 17. Nov.

Hat der Fürstl. Capellmeister Johann Sebastian

Bach mit seiner Frau Marien Barbaran einen Sohn, welcher den 15. Juni geboren, in der Schlosskirche tauffen lassen, Nahmens Leopold Augustus. Die Pathen sind gewesen:

1. der Durchl. Fürst Leopold, regierender Fürst zu Anhalt,
2. der Durchl. Fürst, Herr Augustus Ludwig, Fürst zu Anhalt,
3. die Durchl. Herzoginn, Frau Eleonore Wilhelmine vermählte Herzogin zu Sachsen Weimar, gebohrne Fürstin zu Anhalt,
4. der Hochwohlgeborne Hr. Christoph Jost von Zanthir, Seiner Durchl. des regierenden Fürsten Leopold bestallter Geheimder Rath,
5. die Wohlgeb. Frau Juliana Magdalena seiner Durchl. des regierenden Fürsten bestallten Hof-Ministers Hrn. Gottlob von Nostiz Eheliebste."

Freilich war der Taufling 4 Monat alt geworden, ehe er vor einem so hochgestellten Pathenkreise in den Bund der christlichen Kirche aufgenommen werden konnte. Es ist zu vermuthen, dass die Taufe absichtlich so lange hinausgeschoben worden war, um den fürstlichen Kreis, wie er uns oben genannt wird, in der geschehenen Weise versammeln zu können.

Im Allgemeinen ist uns über Bach's Aufenthalt in Cöthen weniger bekannt, als aus seinem frühern und spätern Leben. Hier wie in Weimar schweigen die Archive über die Einzelnheiten seiner Amtsstellung.*) Aus dem im Theil IV. unter 5b mitgetheilten Protokolle über die Abnahme der Orgel in der Pauliner-Kirche zu Leipzig (1717) ergiebt sich, dass Bach auch

*) Die dieserhalb ergangenen Nachfragen haben ergeben, dass das Hof-Archiv von Cöthen, soweit es für die vorliegenden Zwecke hätte von Werth sein können, nicht zugänglich, vielleicht kaum noch vorhanden ist. Eine dem Verfasser hierüber zugegangene Correspondenz meint sogar, dasselbe sei „in den Butterladen" gewandert.

in dieser Stadt schon damals als ein hauptorgelverständiger Musikus betrachtet worden ist.

Im Uebrigen beruht das Meiste, was wir aus dieser Zeit von ihm wissen, auf den Traditionen Forkels, auf den Mittheilungen der glücklicher Weise erhaltenen Kirchenbücher und auf Combinationen. Diesen Traditionen und Combinationen nach fällt in diese Epoche seines Lebens eine jener merkwürdigen Episoden, welche, wie unscheinbar sie an sich sein mag, doch in Verbindung mit einer späteren gleichartigen Begebenheit wesentlich dazu beiträgt, zwei grosse Männer in der Verschiedenartigkeit ihres Wesens und ihres Charakters vor uns erscheinen zu lassen.

Bach, der, wie wenige, die hervorragenden Werke der Tonsetzer seiner Zeit mit Aufmerksamkeit verfolgte und zu würdigen wusste, hatte den besonderen Wunsch, Händel, welcher zu jener Zeit zwar in der Blüthe seines Glücks, aber noch vor den Pforten des Tempels stand, die ihm die Bahn zu seinem ewigen Ruhm eröffnen sollten, kennen zu lernen. Im Jahre 1719, zwei Jahre nach Bach's Amtsantritt in Cöthen, war dieser von London aus nach Deutschland gekommen. Er suchte hier die Engagements für die seiner Direction untergebene Akademie für italienische Opernmusik in London zu bewerkstelligen und verweilte bei dieser Gelegenheit auch längere Zeit in seiner Vaterstadt Halle. Bach machte sich dorthin auf den Weg, als er von Händel's Anwesenheit Kenntniss erhalten; denn Halle ist von Cöthen nur 4 Meilen entfernt. Aber an dem Tage seiner Ankunft daselbst reiste Händel von dort wieder ab. Bach war umsonst gekommen.

Chrysander in seiner Lebensgeschichte Händel's (Bd. II. S. 18) führt an, dass dieser vom März bis Oktober des Jahres 1719, also volle 8 Monate, in Deutschland, und einen guten Theil davon bei den

Seinen in Halle gewesen sei, denen er einen längeren Besuch versprochen gehabt habe. Er meint demnach, dass Bach, wenn er bei so eifrigem Aufsuchen Händels diesen wirklich das erste Mal verfehlt, er seine Zurückkunft erfragen und darauf hin die Reise hätte wiederholen können. Er meint, Bach wäre wohl nur gelegentlich nach Halle gekommen, habe Händel auch begrüssen wollen, ihn aber nicht mehr angetroffen, ohne für den Augenblick besonderes Gewicht darauf zu legen, noch sich um ein weiteres Zusammentreffen zu bemühen, und werde wohl erst später, da die Bedeutung beider Männer gestiegen, sein Bedauern ausgedrückt haben, dass er Händel früher einmmal vergebens in Halle aufgesucht habe. Begreiflicher Weise lassen sich dergleichen Zweifel im Wege einer derartigen Conjectur nicht, sondern nur durch thatsächliche Unterlagen lösen. Forkel's Angaben beruhen auf den Mittheilungen der Söhne Bach's. Sie werden also vorläufig, den blossen Vermuthungen Chrysander's gegenüber, für richtig erachtet werden müssen. Zu einer „Verläumdung Händel's" gaben sie, wie sie gestellt sind, keinen Anlass. Dass aber zwei so grosse Männer, wenn gleich auf verschiedenen Lebensbahnen wandelnd, sich nie haben sehen und treffen können, (Bach hat, wie wir weiterhin sehen werden, den Versuch hiezu seinerseits in der That erneuert) regt allerdings zu Vermuthungen an. Dass diese zu Gunsten desjenigen ausfallen werden, der nachweislich positive Schritte gethan hat, um die persönliche Bekanntschaft herbeizuführen, liegt in der Natur menschlicher Auffassungen.

Am 28. September hatte Bach den Schmerz, eines seiner Kinder zu verlieren. Das Kirchenbuch der Schlosskirche meldet: „1719 den 28. September ist Herrn Johann Sebastian Bachens, Hochfürstl. Capellmeisters Söhnlein beigesetzet." In den bisher bekannt

gewordenen Nachrichten seiner Familie ist dieses Söhnleins keiner Erwähnung gethan. Muthmaasslich war es Leopold August, der 1718 geboren und in so ehrenvoll glänzender Weise getauft worden war und von dem Hilgenfeld angiebt, dass er vor 1735 gestorben sei. Ein schwererer Schlag erwartete ihn in dem folgenden Jahre 1720.

Fürst Leopold, der in Bach das grosse und seltene Talent mit richtigem Blick erkannt hatte, schätzte und liebte ihn in hohem Grade, hatte ihn gern um sich und liess sich auf Reisen nicht selten von ihm begleiten, so auch in dem genannten Jahre auf einer Reise nach Carlsbad. Von dieser Reise, welche eine längere Zeit in Anspruch genommen hatte, zurückkehrend, trat Sebastian heiteren Muthes und voll Freude, seine Familie wieder zu sehen, in sein Haus. Hier ward ihm eine schmerzliche Ueberraschung zu Theil. Seine Gattin, die er bei seiner Abreise munter und in voller Gesundheit verlassen hatte, fand er nicht mehr. Während seiner Abreise war sie von einer tödtlichen Krankheit dahin gerafft worden und bereits begraben. Das Kirchenbuch meldet: „1720 den 4. July ist Herrn Johann Sebastian Bachens, Hochfürstl. Capellmeisters Eheliebste beigesetzet.“ Wie es gekommen, dass keine Mittheilung von der Krankheit und dem Tode zu dem abwesenden Gatten hat gelangen können, ist schwer zu sagen. Keine Nachricht meldet uns, welchen Eindruck diese jähe Trauerkunde auf das Gemüth des grossen Meisters gemacht habe. Wenn wir aber die Treue und Sorgsamkeit in Betracht ziehen, mit welcher er die ihm aus dieser Ehe verbliebenen Söhne Friedemann, E. Ph. Emanuel und Joh. Gottfried Bernhard zu Meistern höchsten Ranges in seiner eignen Kunst auszubilden bemüht war, und wenn man die grosse Anhänglichkeit in Erwägung zieht, welche er Zeit seines Lebens insbeson-

dere für Friedemann*) gezeigt, der ihn fast auf allen seinen Reisen begleiten musste, so wird man berechtigt sein, zu glauben, dass dieser unerwartete Schlag sein Herz tief getroffen habe.

Wir besitzen von Bach's Hand verschiedene Bücher, zum Theil jener Zeit angehörig, welche er offenbar zum Zwecke der Ausbildung und des Unterrichts in seiner Familie geschrieben hat.

Das älteste derselben ist das:

Klavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. Angefangen in Cöthen den 22. Januar Ao. 1720.**)

Dies Buch, in Leder gebunden, in welchem 138 Seiten meist von des Vaters Hand geschrieben sind, zeigt auf dem, den Rückdeckel überziehenden weissen Blatt den offenbar von der Hand Friedemann's ge-

---

*) Das Verhältniss Bach's zu seinen Kindern lässt sich fast nur durch Schlussfolgerungen erkennen.

Ein Zeugniss, wie sehr er gerade Friedemann schätzte, finden wir darin, dass er unter andern ein sehr schönes Concert desselben für 2 Klaviere und Pedal mit eigener Hand vollständig abgeschrieben hat. Diese Handschrift befindet sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Im Uebrigen hat der Verfasser in seiner Biographie Carl Ph. Em. und Wilh. Friedemann Bach's nachgewiesen, dass diese beiden erstgebornen Söhne des grossen Meisters, bei aller Verschiedenheit ihres Lebensganges und ihrer künstlerischen Entwickelung doch bis an ihr Lebensende mit dankbarer Treue und Verehrung des Vaters gedacht haben. Dies lässt deutlicher als alles Andere auf die liebevolle und väterliche Weise schliessen, in welcher Johann Sebastian mit den Söhnen verkehrt hat.

**) Dies interessante Buch befindet sich im Besitz des Herrn Regierungs-Assessor Krug zu Düsseldorf.

Pölchau, dem es früher gehört hatte, hat zu demselben auf dem Titelblatte Folgendes bemerkt: „Dieses Buch ist eine Seltenheit, denn es ist von dem grossen Bach geschrieben und mit dem Nachlasse des verstorbenen sogenannten Klavier-Bachs auf dem Pädagog zu Halle, nebst vielen Bach'schen anderen Musikalien und Bildern aus der B. Familie von mir im Jahre 1814 gekauft worden.

schriebnen Namen: Wilhelm Friedemann; darunter ist von einer Kinderhand der Name Bach gesetzt.

Die erste Seite enthält mit der Ueberschrift:

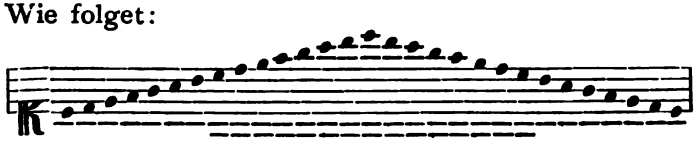
(1) Claves signatae: derer sind dreyerley. Die erste arth sieht also aus wie folget, und heist $\bar{g}$ eingestrichen, oder 2 fis thon

(2) Die andere arth, sieht folgendermassen aus, und hat einen 4fachen sitz, als:

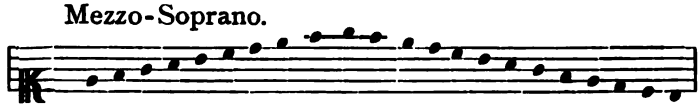
Soprano. Mezzo-Soprano. Alto. Tenore.

1) 2) 3) 4)

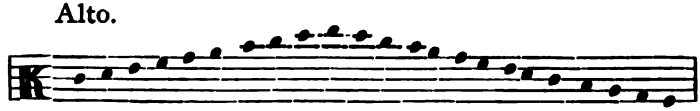
Wo ein solches Zeichen steht, da ist die Note so auf eben dieser Linie stehet 2fus $\bar{c}$ oder eingestrichen c. Wie folget:



Mezzo-Soprano.

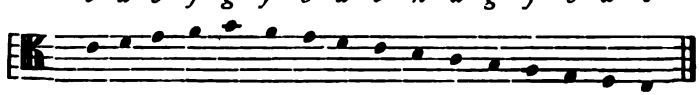


Alto.



Tenore.

c d e f g f e d c h a g f e d c

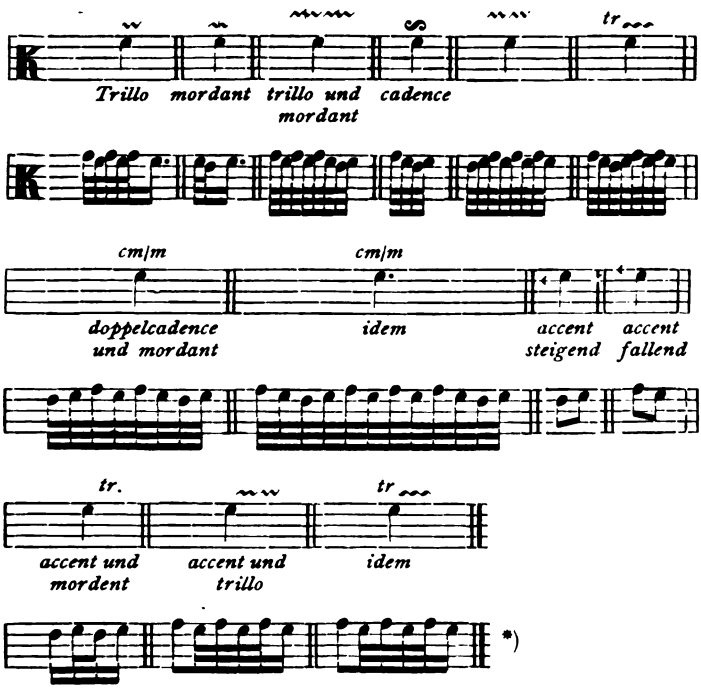


Die dritte arth sieht also aus, und hat einen 3fachen sitz 𝄢 𝄢 wobei zu merken, dass die Note, so auff alle diese Linien zu finden, wo das Zeichen stehet, f heisst.

Hochbass ordin. Tiefbass.

Die zweite Seite enthält innen:

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, ausdrücken:

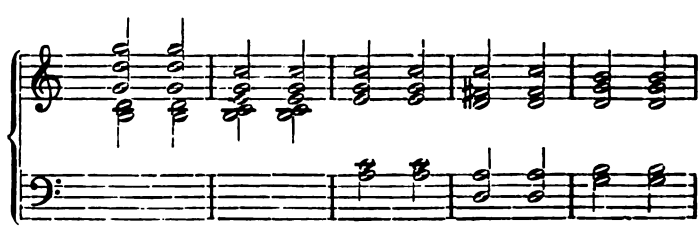


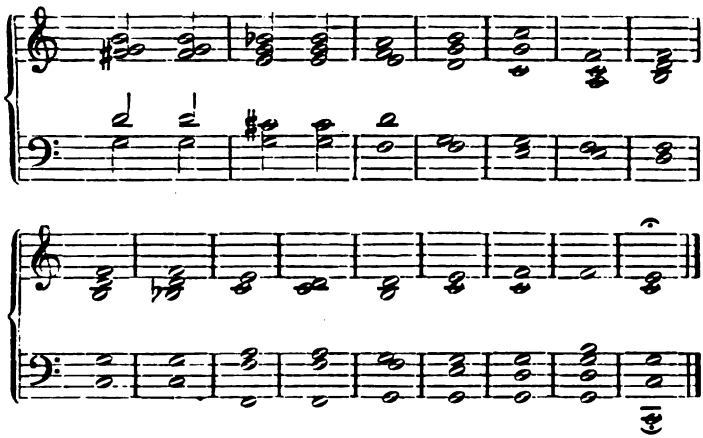
*) Wegen dieser Zeichen vergl. Baumgart's Vorrede zu C. Ph. Emanuel's Klavier-Sonaten und Rondos für Kenner und Liebhaber. Leipzig, Verlag von Leuckart.

Im Uebrigen enthält das Buch, dessen erste Nro. Applicatio, unter den Initialen J. N. J. steht, Präambulen, Tänze, Choräle, dann 11 Präludien, eine Allemande (Pièce pour le claverin, composée par J. C. Richter), eine Courante, offenbar von demselben Meister, dann wieder 4 Präludien, und eine Fuge, Präambulum 1 bis 15 und eine Allemande und Courante; eine „Ouverteur", „Pactia di signore stelzeln", 4 einzelne Stücke (air italien, Bourrée und 2 Menuetten), endlich 14 Fantasien.

Die Päludien gehören sämmtlich dem zweiten Theil des wohltemperirten Klaviers an und es lässt sich, da dieser Theil erst 1740 erschienen ist und die Stücke selbst zum Theil unfertig erscheinen, annehmen, dass dies merkwürdige Werk zunächst zu dem Zwecke, wenn auch nicht beendet, so doch in Angriff genommen worden ist, um Friedemann Bach zum Anhalt und zur Lehre, sowohl für das Klavierspiel als für die Composition, zu dienen.

Es sind diese Präludien die von 1 bis 12 mit Ausnahme des Präludiums Nro. 7 *(es-dur)*, diejenigen in *d-moll, cs-moll, c-moll, f-moll* und *f-dur*. Sie sind sehr kurz, zum Theil ohne jeden Schluss, die in *c-moll, cis-dur, cis-moll* und *e-dur* sind vollständig, wenn auch in Einzelnen Varianten vorkommen. Das schöne Präludium Nro. 1 *c-dur* enthielt nur die 6 ersten Takte, auf welche dann 21 Takte in Accorden folgen, die als ein interessanter Beitrag für die Beurtheilung dessen, was S. Bach mit diesen Stücken zu sagen beabsichtigt hat, hier folgen.





Anderthalb Jahre brachte Bach im Wittwerstande zu. Dann verheirathete er sich zum zweiten Male mit Anna Magdalena Wülkens, der jüngsten im Jahre 1700 geborenen Tochter des Herzoglich Weissenfelsschen Hofmusikus Wülkens, einer tüchtigen Sopranistin, die aber als öffentliche Sängerin nicht aufgetreten ist. Das Kirchenbuch der Schlosskirche zu Cöthen meldet:

„Den 3. December 1721

Ist Hrn. Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Capellmeister allhier, Wittwer, und mit ihm Jungfrau Anna Magdalena, Hrn. Johann Caspar Wülkens, Hochfürstl. Sächs. Weissenfelsischen Musicalischen Hof- und Feld-Trompeters ehl. jüngste Tochter auf fürstl. Befehl im Hause copuliret worden."

Auch hier deutet das einfache Kirchenbuch die Theilnahme seines Fürsten an der Feier, durch den Befehl der Copulation im Hause an.

Das Jahr 1721 war dasselbe, in dessen erster Zeit, am 22. Februar, Bach's älterer Bruder und erster Lehrer, Johann Christoph, gestorben war. Es scheint nicht, dass die Brüder mit einander in irgend welchem Verkehr geblieben wären. Mindestens deutet nichts in dem Leben des grossen Tonsetzers darauf hin, dass

seit seinem Auszuge aus dem brüderlichen Hause im Jahre 1699 irgend ein weiterer Zusammenhang zwischen ihm und jenem stattgefunden hätte. Bei der festen Verbindung, welche die Familie Bach unter all' ihren Gliedern zu bewahren gewusst hatte, ist dies jedenfalls nicht ohne Bedeutung.*)

Es scheint, dass Bach seine junge Frau, welche später, wie wir aus ihren Handschriften erkennen können,**) einen so regen Antheil an den Arbeiten und dem Wirken ihres berühmten Gatten genommen hat, im Klavierspiel und Generalbass unterrichtet habe. Es würde schwer sein, dies zu wissen, wenn nicht handschriftliche Werke des Meisters, die auf uns gekommen sind, Zeugniss dafür ablegten.

Das Eingehen in diese lässt uns zugleich einen erfreulichen und belehrenden Blick in die innersten Falten seines Herzens thun und uns erkennen, mit wie treuer Sorgfalt er seine Umgebung zu sich heran und zu seiner Höhe emporzuheben bestrebt war.

Wie hätte er, der grosse Lehrer und Meister, seine Kunst nicht als ein Vermächtniss der Liebe und herzlichen Zuneigung auf sein Weib übertragen sollen, auf sie, die sich schon durch das Band, dass sie mit

---

*) Doch hat ein Sohn des Ohrdruffer J. Chr. Bach, Bernhard, im Jahre 1715 bei S. Bach in Weimar als Schüler einige Jahr gelebt. Spitta, S. 519.

**) Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt mehrere Abschriften Bach'scher Werke aus der Leipziger Periode von der Hand der Maria Magdalena. Dazu gehören:

1) „6 Suites a Violoncello solo senza Basso composées par Sr. J. S. Bach. Maitre de Chapelle.“ (g-dur, d-moll, c-dur, es-dur, c-moll, d-dur).

2) „Sonata a Violino solo con Basso“ (a-moll).

3) 2 Violin-Concerte. Deren Aufschrift sagt: „Pars 1. Violino solo senza Basso composée par Jean Seb. Bach.

Pars 2. Violoncello solo senza Basso composée par Sr. J. S. Bach. Maitre de la Chapelle et Directeur de la Musique a Leipsic. écrite par Madame Bachen, Son Epouse.“

ihm vereinigte, sowie durch ihren Gesang als eine Eingeweihte betrachten durfte?

Wir besitzen ein zweites Buch, „Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bach“ *) mit der Jahreszahl 1722, also aus dem Jahre nach ihrer Verheirathung, welches 24 leichte Klavierstücke (darunter auch eine „Fantasie pro Organo“) enthält, die, von Bach's Hand geschrieben, keinen andern Zweck gehabt haben können, als den der Unterweisung und des Unterrichts.

Ein anderes drittes Buch **) aus späterer Zeit, in grünem Ledereinband mit Golddruck, für die bescheidenen Verhältnisse Bach's offenbar ein Prachtgeschenk darstellend, trägt die Initialen A. M. B. mit der Jahreszahl 1725. Eine darüber befindlich gewesene Römische I ist fast verschwunden, deutet aber darauf hin, dass der Geber dieses Buches Weiteres habe wollen folgen lassen. Und dieser Geber war der Gatte, der inmitten überhäufter Geschäfte dieses Album seiner Schülerin und Gattin mit eigner Hand niedergeschrieben hatte.

Auch hier finden wir leichtere Klavierstücke, Präludien, Allemanden, Correnten, Sarabanden, Menuetten, Giguen, Rondos, Polonaisen, Musetten, Suiten, Märsche in buntem Wechsel und in grosser Zahl nebeneinander; im Ganzen 46 Stücke, darunter 35 für Klavier, zu denen wiederum die bekannte reizende C dur-Präludie des „Wohltemperirten Claviers“ und zwei der „französischen Suiten“ gehören. Bei der Minuett Nro. 29 (g-dur $^3/_4$) findet sich die Bemerkung: „fait

---

*) Der Name von Bach's Gattin ist nicht von seiner, sondern von einer fremden, ungeübten, fast einer Kinderhand ähnlichen Handschrift geschrieben. Darunter stehen von Bach's eigner Hand die räthselhaften Worte:

Anti Calvinismus
Christen-Schule item } Hrn. Dr. Pfeiffer.
Anti Melancholicus

**) Beide Bücher befinden sich in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

par Mr. Böhm". Im Ganzen ist in der Auswahl hinsichtlich der Schwierigkeit ein Fortschritt gegen die in dem Klavierbüchlein von 1722 enthaltenen Stücke unverkennbar — die Schülerin hatte gelernt.

Ausserdem enthält das Buch aber noch andere Musik, deren Auswahl durch ihren ernsten Charakter bekundet, dass Anna Magdalena dem grossen Zuge ihres Gatten zu folgen begonnen hatte, welche zum Theil aber auch das persönliche Verhältniss zwischen beiden in zartester Weise erkennen lassen. Es sind das

a) sechs Choräle, und zwar:

„Wer nur den lieben Gott lässt walten",
„Gieb dich zufrieden",
Dasselbe Lied für eine Singstimme,
„Schaff's mit mir Gott". (Die Noten sind mit Buchstaben bezeichnet und der Bass von Bach's Hand beziffert.)
„Dir Jehovah will ich singen", vierstimmig, endlich
„O Ewigkeit du Donnerwort", einstimmig mit Bass.

b) eine Aria (Lied) (3/4 g-moll) mit folgendem interessanten Texte, dessen Ernst so recht zu dem in dem norrddeutschen Bürgerstande jener Zeit herrschenden Sinne und zu Bach's eigenem Charakter passt:

„Erbauliche Gedanken eines Tabaksrauchers."

So oft ich meine Tabaks Pfeife,
mit gutem Knaster angefüllt,
zur Lust und Zeitvertreib ergreife,
so giebt sie mir ein Trauerbild —
und füget diese Lehre bei,
dass ich derselben ähnlich sei.

Die Pfeife stammt von Thon und Erde,
auch ich bin gleichfalls draus gemacht,
auch ich muss einst zur Erde werden,
sie fällt und bricht, eh ichs gedacht
mir oftmals in der Hand entzwey
mein Schicksal ist auch einerley.

Die Pfeife pflegt man nicht zu färben
sie bleibet weiss. Also der Schluss,
Dass ich auch dermaleins im Sterben
dem Leibe nach erblassen muss
im Grabe wird der Körper auch —
so schwarz wie sie nach langem Brauch.

Wenn nun die Pfeife angezündet
so sieht man, wie im Augenblick —
der Rauch in freier Luft verschwindet
nichts als die Asche bleibt zurück,
so wird des Menschen Ruhm verzehrt —
und dessen Leib in Staub gekehrt.

Wie oft geschiehts nicht bei dem Rauchen
dass wenn der Stopfer nicht zur Hand
man pflegt den Finger zu gebrauchen
dann denk ich, wenn ich mich verbrannt:
O macht die Kohle solche Pein!
Wie heiss mag erst die Hölle sein?

Ich kann bey so gestallten Sachen
mir bei dem Taback jederzeit
erbauliche Gedanken machen
Drum schmauch ich voll Zufriedenheit
zu Land — zu Wasser und zu Haus
mein Pfeifchen stets in Andacht aus.

Die Musik ist in choralartigem Tone gehalten, wie es der Inhalt des Liedes bedingt.

Man findet in dem Buche ferner:

c. ein schönes und höchst eigenthümlich concipirtes Lied, (es-dur $^3/_4$) mit dem Texte:

„Bist du bei mir, geh ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh",

ein zwischen die Verse gesetztes interessantes Klavierstück in g-dur,*) welches Bach später unverändert

*) Man könnte darüber zweifelhaft sein, ob Bach dies Klavierstück als zu dem Liede gehörig habe betrachtet wissen wollen, zwischen dessen ersten und zweiten Vers es gesetzt ist. Abgesehen von dem mangelnden Uebergange, trägt der an sich fremde Charakter des Klavierstücks dazu bei, einem solchen Zweifel Raum zu geben. Bach könnte zuerst das Lied aufgeschrieben und zwischen den beiden Abtheil-

als Thema zu der Arie mit den 30 Variationen (Band III. Lit. L.) benutzt hat. und der Schlussstrophe:

„Ach, wie vergnügt wehr so mein Ende,
es drückten deine Schönen Hände
mir die getreuen Augen zu."

d. eine Aria (geistliches Lied) in (f-moll $^4/_4$) choralartig melodischem Styl gesetzt:

„Warum betrübst du dich und beugest dich zur Erden,
Mein sehr geblagter Geist, mein abgematter Sinn,
Du sorgst wie will es doch noch Endlich mit mir werden,
Und führest über Welt und über Himmel hin.
Wirst du dich nicht recht fest in Gottes Willen gründen
Kannst du in Ewigkeit nicht wahre Ruhe finden."

e. ein Recitativ: „Ich habe genug" mit darauf folgender Arie: „Schlummert nun, ihr matten Augen" (g-dur) ohne Bass; der von ungeübter Hand unter die ersten vier Takte gesetzte Bass ist ausgewischt.

f. zwei Blätter (unpaginirt) mit der Aufschrift:

Aria di Giovannini (es-dur $^4/_4$)

mit folgendem Text:

„Willst du dein Herze schenken,
So fang es heimlich an,
Dass unser beider denken
Niemand errahten kann.
Behutsam sei und schweige
Und traue keiner Wand,

---

ungen desselben aus Versehen die beiden Blätter leer gelassen haben, die er später mit der Notenschrift des Klaviersatzes ausgefüllt hätte. So liesse sich auch das Volti cito am Schluss der Seite des ersten Verses erklären. — Aber etwas unbedingt Ueberzeugendes hat diese Vermuthung nicht. Wohl hätte Bach gerade hier daran gedacht haben können, durch einen in seinem Sinn gefühlvollen Uebergang aus dem ersten zu dem zweiten Gesangssatze der Phantasie einen freieren Spielraum zu eröffnen, dies vielleicht um so mehr, als das Buch ja nur einem Privatzwecke dienen und seine Frau daran als Sängerin und Klavierspielerin ihre Freude finden sollte. Der Uebergang aus dem es-dur des ersten Verses in das g-dur des Klaviersatzes wäre dann dem Belieben überlassen gewesen. Doch ist alles dies zweifelhafter Natur.

Lieb innerlich und zeige
Dich aussen unbekannt.
Kein Argwohn musst du geben,
Verstellung nöthig ist,
Genug dass du mein Leben
Der Drei (Treu) versichert bist.
Die Liebe muss bei Beiden
Allzeit verschwiegen sein,
Drum schliess die grössten Freuden
In deinem Herzen ein.
Begehre keine Blicke
Von meiner Liebe nicht,
Der Neit hat so viel Stricke
Auf unser Dhun gericht.
Du musst die Brust verschliessen,
Halt deine Neigung ein
Die Lust, die wir geniessen
Muss ein Geheimniss sein.
Zu frei sein, sich ergehen
Hat oft Gefahr gebracht
Man muss sich wohl verstehen,
Weil ein falsch Auge wacht.
Du musst den Spruch bedenken,
Den ich zuvor gethan.
Willst du dein Herz mir schenken
So fang es heimlich an."

Die Melodie dieser Composition ist einfach, die zweite Strophe reicher verziert als die erste, doch melodisch, und, den Charakter des Liedes nicht verlassend, durchaus weltlicher Natur. Die Handschrift des Textes mit lateinischen Buchstaben ist verstellt, vielleicht von Bach selbst herrührend, die Noten anscheinend von ungeübter Hand.

Diese eigenthümliche Schrift zu dem sinnigen Gedicht, und die Stelle, die dem Liede in dem Buche Anna Magdalenas zu Theil geworden, regt zu mancherlei Betrachtungen an.

Hatte der damals noch jugendliche Meister dies Lied seiner Geliebten zukommen lassen, ehe er vielleicht im Stande war, offen um ihre Hand anzuhalten?

Hatte er es ihr zugestellt, um ihr einen Wink über ihre gegenseitige Haltung zu geben, zugestellt in einer Form, die etwaigen Verdacht von ihm ablenken sollte? Hatte der strenge Contrapunktist und grosse Orgelspieler Gelegenheit gefunden, einen kleinen Liebesroman mit der jugendlichen Sängerin anzuspinnen, die sein Weib zu werden bestimmt war? In jedem Falle gehörten diese beiden Blätter dem Buche ursprünglich nicht an. Sie sind ihm erst später eingefügt worden, vielleicht um gewisse Andenken beisammen zu haben, denen zweifelsohne auch die vorhergenannten Lieder angehörten, welche Bach wohl für seine Geliebte, Braut oder Frau gesetzt hat.

Von Zelters Hand liegt in dem fraglichen Buche folgender Zettel:

„Giovannini (Johann) konnte Joh. Seb. Bach's italisirter Schäfername sein und das Gedicht und die Composition von ihm selbst gemacht in die Zeit seiner zweiten Verlobung mit Anna Magdalena fallen, die recht gut soll gesungen haben.

Die Abschrift, welche mädchenhaft genug ist, konnte von der Hand des Liebhabers sein.

Wäre diese Hypothese gegründet, so wäre ein solches Denkmal aus dem Blüthenleben des grossen Mannes nicht zu verwerfen, wiewohl Hr. Dr. Forkel wissen will, dass Seb. Bach nie ein Lied soll gemacht haben.

Uebrigens habe ich diese beiden Blätter mit diesem Notenbuche aus dem Bach'schen Archive überkommen."

In der That fordert alles, was wir hier vor uns haben, zu der Voraussetzung auf, dass diese Annahmen richtig seien, und es bleibt nur zu beklagen, dass der Verfasser des seine Zeit weit überragenden Gedichts unbekannt geblieben ist. Gerne möchte man in ihm Johann Seb. Bach vermuthen, wenn man durch sonstige zuverlässige Proben seiner Dichtkunst hiezu in den Stand gesetzt wäre. Wie zart müsste das

Verhältniss beider gewesen sein, wenn Verse wie die vorstehenden dasselbe zu vermitteln gehabt hätten.*)

In dem Buche findet sich ferner:

g. ein Lied (f-dur $^3/_4$.)

„Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen,
Wenn ich in deiner Liebe ruh,
Ich steige aus der Schwermuthshölen
Und eile deinem Arme zu.
Da muss die Nacht des Traurens scheiden,
Wenn mit so angenehmen Freuden
Die Liebe strahlt aus meiner Brust.
Hier ist mein Himmel schon auf Erden,
Wer wollte nicht vergnüget werden,
Der in dir findet Ruh und Lust."

Dies Lied ist in sehr melodischer Weise, gleichfalls in einer Art von Mittelcharakter zwischen Choral- und Lieder-Weise, behandelt.

Endlich

h. eine Aria (es-dur, Allabr.) „Gedenke doch mein Geist", voll von charakteristischen Zügen ächt Bach'schen Geistes.

---

*) Spitta (S. 834—835) erklärt dies Lied für eine Composition eines vornehmen Italieners, Namens Giovannini, aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, der sich längere Zeit in Deutschland aufgehalten habe und ist der Meinung, dass, obschon die oben bezeichneten Blätter von Anfang an in das Buch gehört hätten, doch das Lied erst später, nach Anna Magdalena's Tode, hinein gekommen sei.

Mag es sein, dass die Autorschaft Seb. Bach's an diesem Liede nicht documentarisch nachweisbar ist, so haben doch die Anschauungen Spitta's über dessen Ursprung so wenig Ueberzeugendes, dass ich nach wie vor der Meinung bin, dass dasselbe nicht bloss von Anfang an dem Buche angehört habe, sondern auch von S. Bach componirt sei. Ich schliesse dies, von allem Anderen abgesehen, rein musikalisch genommen aus dem Charakter des Liedes.

Dass dieses spielende Lied mit seinem scherzenden Grundcharakter nicht in der schweren Polyphonie der anderen Compositionen Bach's geschrieben ist, beweist nichts. Das Lied galt bisher für Seb. Bach's Composition und nach bekannten Regeln muss der Gegenbeweis ein concludenter sein. Jedenfalls ist die Frage weit entfernt davon, Spitta's dictatorischem Anspruch gemäss durch die bezeichneten Auseinandersetzungen endgültig erledigt zu sein.

Abgesehen von dem bereits hervorgehobenen Interesse für die Kenntniss und Beurtheilung des Charakters und der Lebensfrische des Meisters bietet dies Buch der aufmerksamen Prüfung noch eine ganz andere Seite der Anschauung dar. Wie wir gesehen haben, befindet sich in ihm eine Anzahl von Liedern zwar meistens ernsten, aber im Grunde doch weltlichen Inhalts, von Bach's Hand geschrieben, bei denen die Vermuthung nahe liegt, dass sie von ihm für seine Frau componirt worden seien.*) Zwar ist dies bei keinem derselben ausdrücklich angezeigt und die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, dass sie von anderen Componisten gesetzt und von Bach in das Musikbuch seiner Gattin eingeschrieben worden seien, wie er dies mit anderen fremden Stücken ja auch gethan.

Dennoch hat die erstere Vermuthung grössere Wahrscheinlichkeit für sich, als die Alternative. Die choralartige Behandlung und die eigenthümliche Melo-

*) Es ist früher stets behauptet worden, und auch Forkel hat dies sehr bestimmt ausgesprochen, dass S. Bach nie ein weltliches Lied componirt habe. Diese Annahme ist durch die obigen Ermittelungen widerlegt. Wäre dies nicht der Fall, so würde die Sammlung verschiedener und auserlesener Oden, welche im Jahre 1737 zu Halle von Joh. Friedr. Gräfe herausgegeben wurde und in welcher „einige Herrn Virtuosen (J. S. Bach und Telemann) sich auf sein inständig Ersuchen geneigt befinden lassen, zu Verfertigung dieser kleinen Stücke einige Stunden ihrer Zeit anzuwenden, welche sie sonst wichtigeren Ausarbeitungen und dem Vergnügen der Grossen dieser Welt gewidmet haben", dem gleichfalls entgegenstehen.

Leider sind in dieser Sammlung, deren zweiter Theil im Jahre 1739, der dritte 1741 herausgegeben wurde, bei den einzelnen Oden die Componisten nicht benannt. Doch könnte bei Nro. 2, 3, 4, 9, 10, 12, 13, 15, 20, 26, 32 und 33 im ersten, bei Nro. 12, 13, 16, 19, 32 und 35 im zweiten, sowie bei Nro. 6, 7, 13, 14, 15, 16, 20, 22, 24, 26 und 29 im dritten Theile angenommen werden, dass sie von S. Bach wären. Mindestens sind in ihnen, sowohl was die äussere Form, als was Inhalt und Melodie betrifft, zahlreiche Züge des Bach'schen Geistes erkennbar. Ein bestimmtes Feststellen ist freilich hier unmöglich.

dienbildung, welche sehr oft an die grösseren Schöpfungen Bach's erinnert, ebenso die Deklamation der Worte lassen es zweifellos erscheinen, dass er und kein Anderer der Componist dieser Lieder gewesen sei. Kann der Kreis der erhabenen Kunstgestalten, die wir dem Meister Sebastian verdanken, durch diese für den Privat- und Familiengebrauch bestimmten Kleinigkeiten auch nicht erweitert werden, so tragen sie doch dazu bei, uns den grossen Künstler als Menschen liebenswürdig erscheinen zu lassen. Es thut wohl, ihn sich im Kreise der Seinen nicht bloss als Contrapunktisten denken zu müssen.

Von ganz besonderem Werthe sind die letzten Blätter des Buchs. Hinter den Musikstücken folgt nämlich zunächst von Bach's Hand ein Gedicht, welches in jedem Falle als sein Hochzeits-Carmen, nach Styl und Orthographie vielleicht von ihm selbst gedichtet, betrachtet werden kann.

„Ihr Diener werthe Jongfer Braut,
Viel Glück zur heutgen Freide.
Wer sie in ihrem Cräntzgen schaut
Und schönen Hochzeit Kleide
Dem lacht das Herz vor lauder Lust
Bey ihrem wohl ergehen
Was Wunder wenn mir Mund und Brust
Vor Freuden übergehen.

Cupido, der vertrakte Schalk
Läst Keinen ungeschoren.
Zum Bauen braucht man Stein und Kalk,
Die Löcher muss man bohren,
Und baud man nur ein Hüner Hauss
Gebraucht man Holss und Nägel
Der Bauer trischt den Weitzen aus
Mit gross und kleinem Flegel."

Gewiss spricht es für ein glückliches Verhältniss zwischen den Gatten, dass der Mann nach vierjähriger Ehe seiner Frau dieses an sich unbedeutende Hochzeitsgedicht, welches nach damaliger Weise der Zweideutigkeiten nicht entbehrte, zur Erinnerung an den

festlichen Tag, der sie vereinigt hatte, in ihr Musik-Album schrieb.

In jedem Falle bietet der Gesammtinhalt dieses Buchs einen sehr bemerkenswerthen Beitrag zur Beurtheilung der häuslichen Verhältnisse des grossen Tondichters. Wir sehen ihn inmitten seiner Arbeiten voll treuer Liebe für seine Gattin sinnen und denken. Man findet in seinem Wesen den Reflex jener schönen Stunden, in denen er, von dem beseligenden Gefühle erfüllt, das ihn in Anna Magdalena's Arme führte, vor ihr als Liebhaber und Bräutigam erschien. Nicht vor der Orgel, nicht am Klavier oder am Dirigirpult, an ihrem Herzen finden wir ihn, wenn wir dieses Büchlein mit aufmerksamem Sinn durchblättern.

Dass Bach sich mit der musikalischen Ausbildung seiner Frau auch über das Klavierspiel hinaus beschäftigt habe, ergiebt sich endlich aus den ferneren handschriftlichen Aufzeichnungen, die sich am Schlusse dieses interessanten Buches finden. Es stehen nämlich auf der nächstfolgenden Seite von seiner Hand geschrieben: „Einige höchst nöthige Reguln vom General Basso di J. S. Bach."

„Scala. Die Scala der 3 maj. ist, tonus, 2d. ein gantzer Ton, 3 ein gantzer, 4 ein halber, 5 ein gantzer, 6 ein halber Ton, 7 ein gantzer Ton, 8va. ein gantzer Ton. Die Scala der 3 min: ist, tonus, 2d. ein gantzer Ton, 3 ein halber, 4 ein gantzer, 5 ein gantzer, 6 ein halber, 7 ein gantzer, 8va. ein gantzer Ton. Hieraus fliesset folgende Regull: Die 2te ist in beiden Scalis gross, die 4. allezeit klein. Die 5 und 8va. völlig, und wie die 3 ist so sind auch 6. und 7.

Der Accord besteht aus 3 Tonen, nehmlich 3, sie sey gross oder klein, 5 und 8 als c. e. g. zum c. : :"

Man sieht unschwer, dass der Lehrer es hier mit einer Anfängerin zu thun gehabt hat.

Ausführlicher ist er in den weiter folgenden Bemerkungen. Diese sind deshalb von besonderem In-

teresse, weil sie, so weit irgend hat ermittelt werden können, das einzige sind, was Bach, der gelehrteste und vollendetste Harmoniker und Contrapunktist aller Zeiten, schriftlich über diese seine Kunst hinterlassen hat, und weil man daraus zugleich, wenn auch nur ganz im Allgemeinen, ersieht, in welcher Art und Weise er im Unterricht Regeln gegeben und Anweisungen ertheilt hat.

Diese Bemerkungen lauten folgendermaassen:

„Einige Reguln vom General Bass. .

1) Jede Haubt Note hat ihren eigenen Accord, er sey nun eigenthümlich oder entlehnet.

2) Der eigenthümliche Accord einer Fundamentalnote besteht aus der 3. 5. u. 8. NB. Von diesen dreyen specibus, lässet sich Keine weder die 3. ändern, als welche gross und klein werden kann, dahero major und minor genannt wird.

3) Ein entlehnter Accord besteht darinnen, wenn über einer fundamentalnote andere Species als die ordinairen befindlich als: $\begin{smallmatrix} 6 & 6 & 6 & 5 & 7 & 9 \\ 4 & 3 & 5 & 4 & 5 & 7 \\ & 2 & 6 & 3 & 8 & 3 \end{smallmatrix}$ etc. (sic!)

4) Ein ♯ oder b über der Note allein, bedeutet dass durchs ♯ 3 major und durchs b 3 minor zu greifen sey, die andern beyden species aber firm bleiben.

5) Ein 5 allein, wie auch die 8 alleine wollen den gantzen Accord haben.

6) Eine 6 alleine, wird begleidet auf dreyerley arth: Als 1) mit der 3. und 8. 2) mit der doppelt 3. 3) mit verdoppelter 6 und. 3.

NB. wo 6 major und 3 minor zugleich über der Note vorkommen, darf man ja nicht die 6. wegen übellautes, dupliren; sondern muss anstatt deren die 8 und 3 dargegriffen werden.

7) 2 über der Note wird mit verdoppelter Quint accompagniret, auch dann und wann mit der 4 od. 5 zugleich; nicht selten, zu weilen.

8) Die ordinäre 4 zu mahl wenn die 3 darauf folget, wird mit der 5 und 8 vergesellschaft, ist aber durch die 4 ein Strich, so greifet man 2 u. 6 darzu.

9) Die 7 wird auch auf 3erley arth accompagn: 1) mit der 3 u. 5. 2) mit der 3 u. 8. 3) wird die 3 duplirt.

10) Die 9 scheinet zwar mit der 2 eine Gleichheit zu haben, und ist auch an sich selbst die verdoppelte 2. Alleine dieses ist der unterschied, dass gantz ein ander Accomp. darzu gehört neml. die 3 u. 5. Dann und wann auch statt der 5 eine 6 aber sehr selten.

11) Zu $\frac{4}{2}$ greifet man die 6 auch zuweilen statt d. 6 die 5.

12) Zu $\frac{5}{4}$ wird 8 gegriffen, und die 4 resolviret sich unter sich in die 3.

13) Zu $\frac{6}{5}$ greifet man die 3, sie sei nun major oder minor.

14) Zur $\frac{7}{5}$ greifet man die 3.

15) Zur $\frac{9}{7}$ gehöret die 3.

Die übrigen Cautelen, so man adhibiren muss, werden sich durch mündlichen Unterricht besser weder schriftlich zeigen."

Auch hier erkennt man leicht, dass der grosse Meister sich der Anfängerin in der Auseinandersetzung der ersten und einfachsten Regeln des Generalbasses hat verständlich erhalten wollen. Dass ihm die Theorie als solche nicht geläufig war, und er diese mündlich und in Anwendung von Beispielen besser als schriftlich auseinanderzusetzen vermochte, das ergiebt der Schlusssatz deutlich.

Wenn man die Versuche betrachtet, die an einzelnen Stellen des Buchs mit der Setzung des Basses von Schülerhand gemacht worden sind und bei denen die Correctur durch die Hand des Meisters erkennbar ist, dann sieht man, dass Anna Magdalena jedenfalls ihrerseits den Lehren ihres Gatten gerecht zu werden bemüht gewesen ist. Wie weit sie es hierin gebracht,

vermögen wir nicht zu sagen. Rührend ist es, dass die Mutter mit ihren Söhnen Friedemann und Emanuel, aus der ersten Ehe Bach's, gleichzeitig Unterricht erhielt, sowie sie gemeinschaftlich mit diesen bis in die letzte Zeit seines alternden Lebens hinauf an seinen Arbeiten selbstthätig Theil genommen hat.

So darf wohl mit Zuversicht angenommen werden, dass dieser neue Ehebund ein glücklicher, das innere Leben des grossen Tonsetzers erfüllender gewesen sei, dem auch der Segen von oben nicht gefehlt hat. Denn Anna Magdalena gebar ihm in langer glücklicher Ehe dreizehn Kinder, darunter sieben Söhne, von denen indess nur Johann Christoph Friederich, der sogenannte Bückeburger, geboren 1732, gestorben 1795, Kapellmeister des regierenden Grafen von Schaumburg-Lippe, und Johann Christian, der Mailänder oder Englische Bach, geboren 1735, gestorben 1782, ihren Vater überlebt haben und für die Kunst von Bedeutung gewesen sind.*)

---

*) Spitta, S. 762, theilt einen bemerkenswerthen Brief Bach's, vom 15. März 1722 (also desselben Jahres), mit, den dieser an den Rath zu Erfurt geschrieben hatte, in einer Erbschafts-Angelegenheit, in welcher Verwandte ihn in einen Prozess verwickeln wollten. Der ernste und feste Charakter des Schreibers tritt darin unverkennbar hervor:

HochEdle, Veste und Hochgelahrte,
auch Hochweise Herren,
Gesonders hochgeehrte Herren Patroni!

Ew. HochEdlen ist allbereit bekannt, welcher gestalt ich und mein Bruder, Joh. Jacob Bach (so in Königlich Schwedischen Diensten ist) MitErben bey der Lemmerhirtischen Verlassenschaft seyen. Weil ich nun eusserlich vernehme, dass die anderen Herren MitErben gesinnet seyn, einen *process* über solche Verlassenschaft anzuspinnen, gleich wohl aber mir und meinem abwesenden Bruder damit nicht gedienet ist, indeme nicht gesinnet bin das Lemmerhirtische *Testament* rechtlich anzufechten, sondern mit deme zufrieden bin, was mir und meinem Bruder darinne gegönnet und verordnet worden; massen ich vor mich und *sub cautione rati nomine* meines Bruders allen *process*Wesen Krafft dieses *renunciiret* und mit gewöhnlicher *protestation* verwahrt haben will.

In die seiner neuen Verbindung folgende Zeit, vermuthlich in das Jahr 1722,*) fällt eine Reise, welche Bach nach Hamburg unternahm, wo er den alten, nunmehr fast 100jährigen Reinken, dem er in seiner Jugend von Lüneburg aus mit so andächtiger Bewunderung zugehört hatte, noch einmal sehen wollte.**) Der Hauptzweck seiner Reise mag wohl die Bewerbung um die damals erledigte Organistenstelle der dortigen St. Jacobikirche gewesen sein.

Während seines, wie es scheint, nicht ganz kurzen Aufenthalts zu Hamburg spielte er mehrmals auf den dortigen Kirchenorgeln, unter andern auch vor einem gewählten und zahlreichen Publikum länger als zwei Stunden auf der schönen Orgel der St. Katharinen-Kirche. Der alte Reinken, ungeachtet seines nahezu hundertjährigen Alters, noch körperlich wie geistig frisch, war gegenwärtig. Er hörte ihm mit grosser Aufmerksamkeit zu. Auf Verlangen der Anwesenden phantasirte Bach über den Choral: „An den Wasserflüssen Babylons“ in langen und kunstvollen Varia-

---

So habe diesem nach es vor nöthig erachtet, solches an Euer HochEdlen dienstlich zu eröffnen, mit gehorsamster Bitte, diese meine *respective renunciation* und *protestation* hochgeneigt anzunehmen und die mir und meinem Bruder noch zukommende Erbschaffts *quotas,* sowohl von deme, was albereit in deposito liegen als was noch künfftig *deponiret* werden möchte, hochgütigst abfolgen zu lassen, welche hohe *Faveur* ich mit ergebenstem Dank erkenne und dafür beharre

Ew. Hochedlen

ergebenster Diener
Joh. Seb. Bach,
Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischer
Cappellmeister.

Cöthen, den 15. Marty
ao: 1722.

Folgt die Adresse.

*) Dies Jahr wird in den „Denkmälern verdienstvoller Deutschen“ B. 4 S. 85 als das der Reise nach Hamburg genannt.

**) Johann Adam Reinken war nach Walther's musikal. Lexikon S. 517 am 27. April 1622 geboren und soll am 24. November 1722 gestorben sein.

tionen. Als er geendet hatte, trat Reinken zu ihm, und, ihn umarmend, sagte er zu ihm die denkwürdigen Worte: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben; nun ich sehe, dass sie noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen.“ Reinken war stets eifersüchtig auf seinen Ruhm als Orgelspieler gewesen. Er hatte denselben Choral bei Antritt seines Amts in ähnlicher und zwar vorzüglicher Weise bearbeitet und als Muster für diese Art von Arbeiten und Choralbehandlungen im Stich herausgegeben. Um so mehr durfte Bach jene Aeusserung als eine ehrenvolle und aufrichtige Anerkennung von Seiten eines so ausgezeichneten Künstlers betrachten.

Das Organistenamt an der St. Jacobikirche zu Hamburg gehörte zu den sehr gut dotirten Stellen, so dass Bach mit seiner bereits zahlreichen Familie schon an sich wohl Veranlassung gehabt haben würde, deren Uebertragung zu wünschen. Vorzugsweise aber war wohl das Verlangen in ihm neu erwacht, in grösserem kirchlichen Kreise und mit einem bedeutenderen und vorzüglicheren Orgelwerk wirken zu können, als dies ihm bisher zu Theil geworden war. Die Orgel zu St. Jacobi war einige Zeit zuvor von dem berühmten Orgelbauer Seitker von Grund aus neu erbaut worden.*) Bach hat sich noch in späteren Jahren mit lebhafter Freude seines Spiels auf diesem Werk erinnert, welches neben einer grossen Zahl von Rohrwerken auch ein zweiunddreissigfüssiges Posaunen-Register besass, und dessen zweiunddreissigfüssiges Pedal-Principal, wie er versichert hat, das einzige dieser Grösse von so guter Beschaffenheit gewesen sei, das er gehört habe. Es ist wohl mehr als erklärlich, dass ein so

---

*) Merkwürdiger Weise enthält die Chronik der St. Jacobikirche (von Fortman-Hamburg 1823) von der Orgel derselben kein Wort. Ihr Bau hatte 1689 begonnen und sie war am 25. April 1690 eingeweiht worden. (Witte, Zuverlässige Nachrichten, S. 60.)

grosser Orgelspieler wie Bach den dringenden Wunsch hegen mochte, ein solches Werk zu seiner Verfügung zu haben. Doch war es ihm nicht vergönnt, diese Stelle zu erhalten, ungeachtet sein Spiel ausserordentliches Aufsehen erregt hatte. Wie es jetzt wohl kaum mehr zu geschehen pflegt, waren zu jener Zeit Verdienst und Würdigkeit nicht die Kriterien, nach denen die reiche Stelle vergeben werden sollte. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte nur Bach sie erhalten können. Indess bot eine Person von untergeordnetem Talent der Kirche für den Dienst eine gewisse Summe an Geld,*) welche Bach aus seinem spärlichen Einkommen nicht erübrigt hatte und daher auch darauf zu verwenden nicht im Stande war. Jener erhielt die Stelle. Gewiss mochte es für Alle, denen die Kirche zu Hamburg am Herzen lag, eine traurige Erfahrung gewesen sein, als sie sehen mussten, dass ein Mann wie Bach jenes kirchliche Amt, für das er wie kein Anderer geeignet gewesen wäre, nicht erhalten konnte, weil er es nicht zu bezahlen vermochte.

Und doch müssen wir in diesem eigenthümlichen Umstande mit dankbarer Bewunderung jene weise waltende Vorsehung erkennen, welche, wie sie den grossen Künstler von frühster Jugend an auf seiner dornenvollen Laufbahn so sichtbar seinem erhabenen Ziele entgegengeführt hatte, auch hier ihre schützende Hand über ihm hielt.

Sie hatte ihn für einen anderen Wirkungskreis aufgespart, in welchem er reicher, umfassender thätig

---

*) Das Verkaufen der Organistenstellen scheint zu jener Zeit in Hamburg gebräuchlich gewesen zu sein. Mäckeberg (die St. Nikolaikirche in Hamburg S. 211) erzählt, dass nach dem Tode des Organisten zu St. Nicolai im Jahre 1755 Lambo aus Glückstadt dessen Stelle für 4000 Mark gekauft habe. Ebensoviel hatte der glückliche Concurrent S. Bach's, ei gewisser Heitman, an die Jacobikirche gezahlt.

sein sollte und konnte, als dies ihm in Hamburg vielleicht möglich geworden sein würde.

Uebrigens blieb das traurige Verfahren der Kirchenbehörde nicht ungerügt. Hilgenfeld (S. 27) erzählt, dass es grade um die Weihnachtszeit gewesen sei, als jener Stellenverkauf stattgefunden habe. Dies habe dem, seiner Gelehrsamkeit sowohl als seiner Kanzelberedtsamkeit halber berühmten Hauptprediger an derselben St. Jacobikirche, Erdmann Neumeister,*) Veranlassung gegeben, an die im Evangelio vorkommende Stelle von dem Gesange der Engel nach der Geburt Christi anknüpfend, die Bemerkung einfliessen zu lassen, wie er gewiss glaube: „dass, wenn selbst von den Bethlehemitischen Engeln einer vom Himmel komme, der göttlich spiele und wolle Organist zu St. Jacob werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen.“

In der That war das Orgelspiel Bach's von einer ganz eigenthümlichen und wunderbaren Wirkung. Es wird darüber zu seiner Zeit ausführlicher berichtet werden.

Offenbar war es ihm daran gelegen, wiederum seinem „Endzweck“ näher treten und für die Organisation der Kirchenmusik wirksam sein zu können. Auch scheint es, dass er eine für seine häuslichen Verhältnisse gewiss sehr nothwendige Verbesserung in seiner Stellung zu erlangen gesucht habe. Die Gunst seines Fürstlichen Freundes konnte ihn nicht über den Mangel an kirchlicher Beschäftigung und über die naheliegende Sorge fortbringen, wie er seine starke Familie ernähren, seinen zahlreichen Kindern eine angemessene Erziehung zu Theil werden lassen könne.

---

*) Erdmann Neumeister, geb. 1671 zu Weissenfels, war seit 1715 Hauptpastor an der St. Jacobikirche. Er feierte im Jahre 1747 sein 50jähriges Amtsjubiläum und starb 1756.

Es ist nicht bekannt, ob er schon früher an die Thomas-Schule zu Leipzig und deren Cantorat gedacht habe. Nachdem ihm die Bewerbung in Hamburg fehlgeschlagen war, trat diese Aussicht um so mehr in den Vordergrund, als der damalige Cantor an der Thomasschule, der verdiente Kuhnau, seit lange kränklich, am 25. Juni 1722 gestorben war.

Doch war Bach von vorn herein keineswegs der Candidat der Stadtbehörde zu Leipzig gewesen.

Er scheint sich selbst erst spät um die sonst sehr gesuchte Stelle beworben zu haben.

Die Rathsacten „der Enge“ zu Leipzig ergeben, dass es zunächst Telemann, der fruchtbare Componist geistlicher und weltlicher Musiken, der Jugendfreund Händel's, war, den man für das erledigte Amt Kuhnau's zu gewinnen gehofft hatte. Die im Anhange I. sub. Nr. I. abgedruckten Protokolle vom 14. July, 11. und 13. August 1722 ergeben das Nähere hierüber, sowie die Vorliebe, mit welcher diese Berufung in Leipzig betrieben wurde. Telemann, den der regierende Bürgermeister Hofrath Lange trotz Bach und Händel „den berühmtesten Componisten“ nannte, hatte seine Probe abgelegt. Zwar hatte er erklärt, dass er nicht gesonnen sei, in den oberen Klassen der Thomasschule, wie es das Amt des Cantors erforderte, mit „zu informiren“; jedoch hatte man sich mit ihm hierüber geeinigt, ja man war unter besonderer Rücksichtnahme auf ihn in den Concessionen noch weiter gegangen und hatte, ein für die damalige Zeit in der That ungewöhnliches Zugeständniss, nachgelassen, dass die Praesentation und die gratulationes, die sonst lateinisch geschehen waren, „nach Beschaffenheit jetziger Zeiten ohne Bedenken auch in deutscher Sprache statt haben könnten.“

Doch ergeben die weiter dort abgedruckten Protokolle vom 23. November, 21. Dezember 1722 und

vom 15. Januar 1723, dass Telemann die Stelle schliesslich doch nicht angenommen hatte,*) dass neben den ferneren zahlreichen Candidaten für dieselbe zwar auch Bach genannt, vor allen aber der Kapellmeister Graupner aus Darmstadt ins Auge gefasst worden war, und dass erst, nachdem dieser erklärt hatte, seine Entlassung aus dem Dienste des Landgrafen von Hessen, seines Herrn, nicht erhalten zu können, auf Bach näher eingegangen und dieser mit dem Kapellmeister Kauffmann zu Merseburg und Georg Balthasar Schott aus Leipzig in engerer Wahl in Berathung gezogen wurde, wobei nicht unbemerkt blieb, „dass alle drei nicht würden informiren können.“ Leider bricht das Wahlprotokoll vom 9. April 1723 an der entscheidenden Stelle plötzlich ab, weil der Protokollführer, wie die Akten ergeben, „in die Steuer Einnahme Stube“ gehen musste. Es scheint indess beschlossen worden zu sein, dass die drei genannten Personen zur Probe zugelassen werden sollten, ferner, dass ihnen das Lehramt erlassen und ihnen die Bestellung eines Substituten für dasselbe nachgegeben werden könne. Endlich scheint es, als ob nach dem Ergebniss der Probe, zu welcher Bach seine schöne Cantate: „Jesus nahm zu sich die zwölfe“ componirt hatte,**) dessen Anstellung nicht mehr zweifelhaft gewesen sei.

---

*) Telemann selbst sagt hierüber in seiner Selbstbiographie: (Siehe Ehrenpforte. S. 366.)

„Anno 1723 berief mich Leipzig an die Stelle weiland Herrn Johann Kuhnau, Musikdirector und Cantoris daselbst, welche Ehre der Nachfolge mir bereits vor 20 Jahren zugedacht war, weil jenes Schwächlichkeit dessen baldigen Tod vermuthen liess; allein es beliebte der Stadt Hamburg, diesen Ruf durch ansehnliche Verbesserung meines Unterhaltes abzulehnen.“

*) Notiz Phl. Emanuel Bach's zu dem in Berlin befindlichen Autograph dieser Cantate.

Die in den Acten des Raths zu Leipzig VII. B. fol. 84 am Rande

So wurde Bach nach Leipzig berufen und trat sein neues Amt am 1. Juni des nächsten Jahres an.

Wenn man einen prüfenden Rückblick auf die Thätigkeit des Meisters an dem Orte wirft, den er nun zu verlassen im Begriff war, so finden wir:

a. ein Zurücktreten seiner Thätigkeit als Tonsetzer auf dem Gebiete der geistlichen Musik und für den Gesang und ein Vorherrschen der Arbeiten für Kammer- und Concert-Musik.

b. Wir finden seine Wirksamkeit als Lehrer, die er in Mühlhausen begonnen und in Weimar fortgesetzt hatte, unterbrochen. Denn ausser seinen Söhnen Friedemann und Emanuel, welche natürlicher Weise in der Schule ihres Vaters blieben, zu jener Zeit aber noch sehr jung waren, so wie ausser der Unterweisung seiner jungen Frau ist nicht bekannt geworden, dass Bach dort Unterricht ertheilt habe.

Besondere Gründe hiefür sind nicht ersichtlich; dass ihn die Geschäfte seines Amts mehr als dies später in Leipzig der Fall gewesen, an der Annahme und Ausbildung von Schülern gehindert hätten, ist

---

befindliche Notiz zu der Nachricht über die erfolgte Einführung Bach's in das Cantorat: „findet sich von einer Probe keine Nachricht" scheint hienach ungenau zu sein. Ueberall wird in den Rathsverhandlungen der abzulegenden Proben gedacht und wenn man dem dort so hoch angesehenen Telemann dieselbe nicht erlassen hatte, wird dies auch bei Bach nicht geschehen sein, dessen Bewerbung, wie die Protokolle ergeben, keineswegs mit besonderer Vorliebe unterstützt worden ist.

Sicul. a a. O. Sect. XX. S. 445.

Im Februario 1723. Den 7. Febr. Dom. Esto Mihi legte Herr Johann Sebastian Bach als damahliger Capellmeister zu Cöthen seine Probe ab, zu dem von Herrn Kuhnaus seel. Tode vacirenden Stadtcantorat.

Vor ihm hatten auch andre ihre Probe gethan, als der Capellmeister von Altenburg, ferner Herr Graupner, Capellmeister von Darmstadt und den 2. Febr. Purif. Mariae Herr Georg Balthas. Schott, Director Musices in der neuen Kirche allhier.

nicht wohl anzunehmen, denn seine Thätigkeit als Organist bei der Hofkirche war wohl in jedem Falle nicht übermässig in Anspruch genommen und für die Kirchenmusik als solche hat er nichts geschaffen, was von Bedeutung gewesen wäre. Es scheint, als habe die glänzendere persönliche Stellung, welche er am Hofe seines Fürsten einnahm, dieses sein Hauptziel und Hauptstreben eine Zeitlang in den Hintergrund treten lassen.

Ebenso sind Zahl und Umfang seiner Compositionen aus der nicht eben kurzen Zeit von 5 Jahren, die er in Cöthen zugebracht, verhältnismässig nicht von Erheblichkeit. An Zeit und Musse kann es ihm nicht gefehlt haben. Dies erkennt man mehr als aus manchem Anderen daraus, dass er sich dort mit Dingen beschäftigt hat, denen doch nur eine untergeordnete Bedeutung beigemessen werden kann. Wir meinen die Anfertigung einer Spieluhr für das Schloss zu Cöthen deren Walzen Choräle spielten.*)

Auffallend ist es jedenfalls, dass ein Mann, dem die Wirksamkeit für die Kirche und die Unterweisung der „lernbegierigen Jugend“ so sehr am Herzen lag, einen so langen Zeitraum vorübergehen lassen konnte, ohne diesen Trieben in praktischer Weise Genüge zu leisten. Aber wir sehen die Thätigkeit Bach's mindestens nach der Richtung des Unterrichts hin nicht völlig unterbrochen.

Es existirt vielmehr gerade aus dieser Zeit eine Anzahl von Werken, welche für die Unterweisung und die Uebung im Klavierspiel gesetzt, eben der Belehrung bestimmt waren. Hierher gehören:

a. Sechs kleine Präludien zum Gebrauch für An-

---

*) Diese Spieluhr soll auf dem Herzoglichen Schlosse zu Nienburg a. d. S. noch existiren. Sie soll ziemlich schadhaft und vor einigen Jahren in Reparatur gegeben sein.

fänger. in c-dur, c-moll, d-dur, d-moll, e-dur und e-moll.

b. Fünfzehn zweistimmige Inventionen in c-dur, c-moll, d-dur, d-moll, es-dur, e-dur, e-moll, f-dur, f-moll, g-dur, g-moll, a-dur, a-moll, b-dur, h-moll.*)

Bach hatte diesen folgenden Titel gegeben:

„Aufrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Klaviers auf eine deutliche Art gezeigt wird, nicht allein mit zwo Stimmen rein spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbei auch zugleich gute Inventiones nicht allein zu bekommen sondern auch selbige wohl durchzuführen, am Allermeisten aber eine cantable Arth im Spielen zu erlangen und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen."

Diese Inventionen waren von Anfang an nur zu Uebungen für Anfänger bestimmt und sollen theilweis während des Unterrichts den Fähigkeiten der Schüler entsprechend aufgesetzt sein. Sie sind daher wohl schon vor Cöthen entstanden. Später wurden sie mit der dem Meister eigenthümlichen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit überarbeitet, verbessert und so zu den schönen Tonstücken erhoben, als welche wir sie jetzt vor uns sehen. Freilich sollten sie auch in dieser vollendeten Form noch zur Uebung und weiteren Ausbildung im Unterricht dienen. Indess unterliegt es keinem Zweifel, dass für diese weitere Ausbildung bereits ein nicht geringer Grad technischer Fertigkeit

---

*) In einer auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin dem Verfasser zu Gesicht gekommenen Abschrift dieser Inventionen von der Hand C. Ph. E. Bach's findet sich der Vorrede die Jahreszahl 1723 beigefügt. Hiernach könnten die Inventionen auch der ersten Zeit des Aufenthalts in Leipzig zugeschrieben werden.

und künstlerischer Reife vorhanden sein musste, um dem Vortrage dieser Stücke gewachsen zu sein.

Die schliessliche Redaction scheint im Jahre 1723 stattgefunden zu haben.

Zu derselben Zeit ist auch die Invention oder Fantasie in c-moll entstanden, desgleichen die Fuge in c-moll, welche besonders die zwei letzten Finger beider Hände in Anspruch nimmt und muthmaasslich geschrieben ist, um diese zu stärken und auszubilden.

In Cöthen scheint ferner der erste Theil des wohltemperirten Klaviers entstanden zu sein, jenes Werkes, das seinem Verfasser am meisten eine Popularität verschafft hat, die ihm sonst kaum würde zu Theil geworden sein. Dasselbe scheint ursprünglich auch für die Unterweisung im Klavierspiel bestimmt gewesen zu sein, und trägt in einer alten Abschrift die Zahl des Jahres 1722, des Jahres, welches auch Forkel (S. 55) als das seiner Entstehung bezeichnet. Einzelne Theile mögen indess wohl schon in Weimar geschrieben sein.

Der vollständige Titel dieses ersten Theils lautet in der Handschrift Bach's:

„Das wohltemperirte Klavier oder Präludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia, sowohl tertiam majorem oder ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem, re mi fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden zum besonderen Zeitvertreib aufgesetzet und verfertiget von J. S. Bach. p. t. Hochfürstl. Anhalt Cöthenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer Musiquen.“

Siebigke*) sagt, dies Werk sei von Bach an einem Orte geschrieben worden, wo ihm Unmuth, Langeweile und Mangel an jeder Art von musikalischen

*) Museum berühmter Tonkünstler S. 20.

Instrumenten diesen Zeitvertreib abgenöthigt habe. Wenn dem so wäre, so würde, da es sich bei dieser Behauptung wohl nur um den in Cöthen entstandenen ersten Theil handeln kann, dies auf einer der Reisen geschehen sein, auf welcher er den Fürsten Leopold begleitet hatte, und wo jener Mangel an Anregung, Unterhaltung und an musikalischen Instrumenten wohl ab und zu hervorgetreten sein konnte.

Ueber dies Werk selbst wird bei der Erwähnung des zweiten Theils, dessen Erscheinen in die Mitte der Leipziger Periode fällt, weiter die Rede sein. Hier sei nur bemerkt, dass Bach in allen seinen früheren und späteren Arbeiten, so auch hier eine grosse Menge von Correcturen und Ueberarbeitungen vorgenommen, und dadurch die ursprüngliche Form, namentlich einzelner Stücke, wesentlich modificirt hat.

Auch in Bezug auf die Orgel hat er, wie für das Klavier, dem Unterricht vorgearbeitet. Das sogenannte Orgelbüchlein, das vierte derartige, dem Unterricht bestimmte Buch von Bach's Hand, verdankt seine Entstehung der Zeit, die er in Cöthen zugebracht. Es führt folgenden eigenhändig von Bach geschriebenen Titel:

„Orgel-Büchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedalstudio zu habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten, draus sich zu belehren.

Autore
Joanne Sebast. Bach
p. t. Capellae Magistro
S. P. R. Anhaltini Cotheniensis."

Dies Büchlein enthielt 45 Choralbearbeitungen und war offenbar bestimmt, eine viel grössere Zahl der-

selben aufzunehmen. Es findet sich nämlich auf jedem Blatte oben die Anfangsstrophe eines Chorals als Ueberschrift aufgezeichnet. Es ist jedoch das liniirte Papier keineswegs überall ausgefüllt und es wechseln daher leere und beschriebene Blätter. Es ergiebt sich daraus, dass Bach den Inhalt dessen, was er in dieser Weise bearbeiten wollte, vorher festgestellt hatte, und dass, je nach besonderer Veranlassung, die vorhandenen Bearbeitungen eingeschrieben worden sind. Muthmaasslich war das ganze Werk nur für seinen Privatgebrauch bestimmt, vielleicht vorzugsweise für seine Söhne und Schüler geschrieben, denen er dasselbe wohl als praktische Anweisung zur Choralbearbeitung zu geben beabsichtigte, ohne dass er durch ansteigende Schwierigkeiten einen wirklichen Lehrkursus hätte begründen wollen. So kurz diese Bearbeitungen gehalten sind, so erheben sie sich doch, vermöge ihrer vollendeteren Gestaltung, weit über die in Arnstadt gesetzten Choralvorspiele. Man findet in ihnen schon jene eigenthümliche Polyphonie vollständig ausgeprägt, welche jeder Stimme ihren eignen Gesang zuertheilt. Der Cantus firmus ist vielfach in interessanter Weise durchgeführet. Der Reichthum der Ideen quillt von allen Seiten hervor und man erkennt mit jedem Blick, dass ein vollendeter Meister auf dem Instrument für dasselbe geschrieben hat.

Abgesehen von diesen Stücken gehören der Periode, welche Bach in Cöthen verlebt hat, noch folgende Musikstücke an:

1) Sechs Sonaten für Klavier mit obligater Violine, welche in der Zeit von 1718 bis 1722 entstanden sein mögen.

2) Neun Trios für Klavier mit Flöten- oder Violin-Begleitung, nämlich in es-dur für Flöte und obligates Klavier, in g-moll für zwei Flöten und Klavier, in c-moll, e-dur, f-moll und c-dur und g-dur

für Violine und Klavier und in a-dur und h-moll für Violine und obligates Klavier.

3. Vier Ouvertüren für den Flügel in d-dur, c-dur, f-dur und f-moll mit Begleitung anderer Instrumente.

4. Sechs Sonaten oder Trios für zwei Klaviere mit obligatem Pedal in es-dur, e-moll, d-moll, a-moll, c-dur, g-dur, welche von Hilgenfeld und Forkel versuchen, zunächst als Übungsstücke für Friedemann Bach geschrieben waren, und zwar fürs Clavicord mit zwei Manualen und Pedal, und welche, da dieser sich dadurch zum höheren Orgelspiel vorbereiten sollte, vielleicht regelmässig gesetzt sind. Forkel S. 70 meint, dass die Zeit ihres Entstehens in das reifere Alter Bach's falle und dies würde mit der letzten Zeit seines Aufenthalts in Cöthen stimmen. Jedenfalls wäre, nach ihnen zu urtheilen, der bei Bach's Abgang nach Leipzig erst dreizehnjährige Friedemann schon damals ein nicht unbedeutender Klavierspieler gewesen. Diese Compositionen sind von hervortretender Schönheit.

Ferner:

5. Six concerts avec plusieurs instruments, dediés à Son Altes Royale Monseigneur Crétien Louis Marggraf de Brandebourg etc. etc. par son très humble et très obéissant serviteur Jean Sebastien Bach, maître de chapelle de S. A. S. le Prince regnant d'Anhalt-Coethen. 1722.

1. Concerto primo à 2 Corni di caccia, 3 hautbois et bassono, Violino piccolo concertato, 2 Violini, una Viola e Violoncello col Basso continuo (f-dur).
2. Concerto secondo à 1 Tromba, 1 Flauto, 1 Hautbois, 1 Violino concertato e 2 Violini, Viola e Violone in ripieno con Violoncello e basso per il cembalo (f-dur).
3. Concerto terzo à 3 Violini, 3 Viole e 3 Violoncelli col basso per il Cembalo (g-dur).

4. Concerto quarto à Violino principale, due flauti d'echo, 2 Violini, una Viola e Violone in ripieno, Violoncello e Continuo (g-dur).
5. Concerto quinto à uno traversiere, Violino principale, Violino et Viola in ripieno, Violoncello, Violone e Cembalo concertato (d-dur).
6. Concerto sesto a due Viole da braccio, due Viole da gamba, Violoncello, Violone e Cembalo (b-dur).*)

Dass durch diese Anführungen die musikalische Thätigkeit Bach's in Cöthen nicht hat erschöpfend zusammengefasst werden können, liegt auf der Hand. Doch wird das Angeführte genügen, um ein Bild der Entwickelung des grossen Meisters aus diesem Abschnitte seines Lebens zu gewähren. An Gesangscompositionen scheint nur die erwähnte Cantate „Durchlauchtigster Leopold" aus Cöthen herzurühren.**)

---

*) Spitta (S. 735—46) giebt für die Entstehung dieser Concerte Vermuthungen und fügt diesen eine ausführliche Analyse derselben bei.

**) Spitta (II. 450) erwähnt noch einer weltlichen Cantate, angeblich vom Jahre 1721, auf das Wohl des Anhalt-Cöthenschen Fürstenhauses, welche später in Leipzig zu einer Musik auf den dritten Osterfesttag (Ein Herz, das Jesum lebend weiss) umgearbeitet worden sei.

VI.

Bach in Leipzig.

Bach war, wie wir gesehen haben, als Cantor an die Thomas-Schule zu Leipzig berufen worden und wurde in dieser Eigenschaft zugleich Musikdirector an den beiden Hauptkirchen daselbst, der St. Nicolai- und der Thomas-Kirche,*) ebenso an der St. Petri- und der neuen Kirche. Er übernahm diese Stelle vom Jahre 1723 ab und blieb in ihr 27 Jahre, bis zu seinem Tode. Er stand im achtunddreissigsten Jahre seines Lebens und in der Blüthe seiner männlichen und geistigen Kraft.

Wohl mag es ihm schmerzlich gewesen sein, den Dienst eines Fürsten verlassen zu müssen, dem er mit so hoher persönlicher Verehrung zugethan war, und der ihn selbst in so besonderem Grade schätzte. Und doch hatten sich in dem Hofkreise Ereignisse zugetragen, welche das Verhältniss Bach's zu dem Fürsten Leopold herabzustimmen geeignet waren, und die seinen Fortgang von Cöthen, wenn auch nicht herbeigeführt, so doch ihm wesentlich leichter gemacht

*) Die Nicolai-Kirche war 1176 von Markgraf Otto gebaut, 1512 erweitert, 1525 eingeweiht. Die Thomas-Kirche war 1222 von Markgraf Dietrich mit dem Klosterbau zugleich vollendet worden. Im Jahre 1539 hatte in ihr Luther die erste evangelische Predigt gehalten.

hatten. Ein erst jetzt bekannt gewordener Brief Bach's aus späterer Zeit (28. October 1730), gerichtet an seinen Jugendfreund Erdmann, der, wie wir früher gesehen haben, als russischer Resident in Danzig gestorben ist, belehrt uns über diese innere Krisis seines Lebens mit voller Zuverlässigkeit.*) Bach schreibt dort: „Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewust, bisz auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bei welchem auch vermeinnte meine LebensZeit zu beschlieszen. Es muszte sich aber fügen, dasz erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Prinzessin vermählete, da er denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die musikalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas Tauglicht werden wolte, zumahle da die neue Fürstin schiene eine Amusa zu seyn: so fügte es Gott, dasz zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas-Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. WaszWeg auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermaszen favorable beschrieben, dass endlich (zumahle da meine Söhne denen studiis zu incliniren schinen) es in des Höchsten Namen wagete und mich nache Leipzig begabe, meine Probe ablegete und so dann die Mutation vornahme.“

Man wird schwerlich irren, wenn man nach diesen Aeusserungen annehmen will, dass Bach's Verhältniss zu Fürst Leopold, nachdem dieser sich verheirathet hatte, kälter geworden sei. Dem Fürsten hieraus

---

*) Siehe Band IV., 9a. Ich verdanke die Mittheilung dieses Briefes, welcher jetzt durch Photolitografie der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht ist, der wohlwollenden Vermittelung des Herrn Reichs-Kanzlers.

einen Vorwurf machen zu wollen, würde thöricht sein; denn dass dieser von nun an seine junge Frau in den Vordergrund stellte, ihr vor Allem lebte, konnte ihn nur ehren. Auch war diese Veränderung nicht das einzige Motiv von Bach's Fortgang. Der obige Brief zeigt dies deutlich. Man hatte ihm das Cantorat in Leipzig besonders empfohlen, die Erziehung seiner Söhne erforderte den Aufenthalt in einer grossen Stadt.

Es boten der Fortschritt und die Verbesserung in seiner äusseren Lage, der erweiterte und edle Wirkungskreis, die Gelegenheit und Veranlassung Grosses zu leisten, vor allem die ihm hier gegebene Möglichkeit, dem Lebenstriebe seiner ganzen künstlerischen Existenz, der Ausbildung und Erweiterung der Kirchenmusik in weitestem Maasse Genüge zu leisten, Beweggründe genug, um sich durch Bedenken rein persönlicher Natur von der Annahme der Stelle nicht abhalten zu lassen, in der er mit ahnungsvollem Geiste den Schauplatz erkennen musste, auf welchem seine volle Kraft und Grösse sich entwickeln konnte.

Bisher hatte er, wenngleich in ausgezeichneter Stellung, doch im Ganzen nur in kleineren Verhältnissen gewirkt, an kleinen Orten gelebt.

Nicht war es ihm vergönnt gewesen, seine innere und äussere Bildung durch Reisen nach Italien, dem gelobten Lande für die Musik, zu vervollständigen wie dies bei Händel in so glücklicher Weise der Fall gewesen war. Bach ahnte wohl nicht, welch belebenden, umgestaltenden Einfluss eine solche Reise auf seine gesammte Stellung zur Kunst hätte ausüben können. Seine ganze Lebensrichtung und seine Familienverhältnisse hätten ihn zudem schwerlich dazu kommen lassen.

Doch bot ihm Leipzig immerhin einen erweiterten und günstigen Schauplatz geistiger Anregungen, erhöhten Strebens. Als Handelsplatz in Deutschland von grösster Bedeutung, voll von Leben und Beweg-

ung, wie Göthe sagt: „ein klein Paris, das seine Leute bildete“, war es zugleich einer der ersten Sitze wissenschaftlichen Strebens. Die Universität und ihre Lehrer waren weit berühmt und angesehen. Der Stadt selbst, wiewohl sie dem Kurfürstenthum Sachsen angehörig war, stand doch eine grosse Selbstständigkeit in der Verwaltung und Ordnung ihrer inneren Verhältnisse zu, und diese bewegte sich in fast republikanischen Formen. Stolz und gross in ihrem ganzen Wesen, übertrug sich die Bewegung ihrer inneren und äusseren Entwickelung auf alles, was ihr angehörig war, in ihren Strom mit hinein trieb.

So war es denn auch natürlich, dass ein Mann von dem hohen Geiste und dem erhabenen Streben Bach's seinerseits mit dem ihn umgebenden höheren Schwunge emporgehoben wurde.

Wohl hätte die Cantorstelle zu St. Thomas hochstrebenden und ehrgeizigen Planen für unerheblich gelten können. Sie war dies weder nach ihrer Geschichte noch nach ihrem inneren Werth. Wäre sie es aber auch gewesen, so würde sie Bedeutung und Grösse erlangt haben durch die Thätigkeit, welche Bach in fast unglaublichem Maasse in ihr entwickelte.

Ihm lag ausser der Leitung der Musik in den genannten vier Kirchen die Unterweisung der Thomas-Schüler in der Musik ob. Unter diesen Schülern wurde eine gewisse Anzahl durch verschiedene Legate mit Kost und Wohnung unterhalten, wofür sie „die Kirchenmusik bestellen, auch die Leichen begleiten und wöchentlich dreimal, Sonntags, Mittwochs und Freitags, durch die Gassen singen gehen mussten, da dann die Besitzer der Häuser etwas zu ihrer Sustentation mussten reichen lassen“. *)

---

*) Anton Weizii verbessertes Leipzig. 1728. S. 46.

Die Thomas-Schule in ihrer damaligen und im Wesentlichen auch noch jetzt bestehenden Gestalt ist aus der Vereinigung der Schola latina zu St. Nikolai mit der seit dem Jahre 1222 als schola musica bestehenden Thomaner-Schule hervorgegangen.

Schon das Kloster des heiligen Thomas hatte ein Alumneum gehabt, dessen Theilnehmer bei den gottesdienstlichen Feierlichkeiten den Gesang mit zu verrichten hatten. Als der Magistrat zu Leipzig im Jahre 1531 jenes Kloster an sich brachte, scheute er die mit der Erhaltung dieser Einrichtung verknüpften Opfer nicht. Denn er wusste wohl, welchen Werth die Verschönerung des Gottesdienstes durch Musik und Gesang hatte. Luther selbst hatte dem katholischen Cultus zwar seine Auswüchse, das formelle und mechanische der Gottesverehrung abschneiden wollen. Aber die Musik sollte der Kirche erhalten werden. Er hatte daher darauf gedrungen, dass Gesang und Gesangsbildung in den Schulen gelehrt werde und „mochte einen Schullehrer, der nicht singen konnte, gar nicht ansehen.“ „Scholam musicam“, heisst es in der von Gesner ausgearbeiteten Schulordnung von 1733 Tit. VI. 51, „voluere Thomanam esse majores nostri, et quidquid in templis urbicis musicum est, per hujus alumnos transigi.“

Die Musik hatte das Alumneum, wenn nicht begründet, so doch wesentlich befestigt. Legate, Vermächtnisse, Collecten, Currenden und Umgänge trugen dazu bei, dasselbe zu erhalten. Ein wesentlicher Zweck desselben war, die Chöre in den Kirchen immer in Ordnung und die vier Stimmen zu denselben im Gleichgewicht zu erhalten.

So war die musikalische Richtung des Alumneum der Thomana bestimmungsmässig mit dem inneren Wesen dieser Anstalt auf das engste verknüpft. Sie sollte übrigens vermöge der darauf gerichteten Einrichtungen und Ordnungen deren wissenschaftlicher

Bedeutung nicht entgegen treten, vielmehr mit ihr Hand in Hand gehen.

Wohl hatte auch dies seine Bedenken. Dennoch waren die bedeutendsten unter den Rectoren aus der Zeit Bach's (Gesner, Ernesti) entschiedene Vertreter jener Richtung, und was in späterer Zeit F. W. E. Rost (bei der am 7. Mai 1822 stattgehabten Feier des sechshundertjährigen Bestehens der Thomas-Schule) ausgesprochen hat, das war auch von ihnen für richtig erkannt worden, war seit jeher leitender Grundsatz dieser Anstalt gewesen. „Vielfältig", so sprach Rost sich an jenem festlichen Tage über diese Frage aus, „ist die Verfassung der Thomas-Schule getadelt worden, weil zugleich musikalische und wissenschaftliche Bildung hier erstrebt, und jeder dieser beigeordneten Zwecke durch den andern beeinträchtigt werde. Aber abgesehen von dem Vortheile und dem Genusse, der auch dem Aermsten einige Kunstbildung gewährt, abgesehen von dem Bedürfnisse der Stadt und dem Mangel eines bloss musikalischen Instituts, welches übrigens wissenschaftlichen Unterricht doch auch nicht entbehren könnte, liegt wohl die Unverträglichkeit eines Singe-Chors und einer gelehrten Schule von dem Umfange der unsrigen in der Sache selbst, oder liegt sie in den Mängeln der Einrichtung? Gewiss, die hohe, die göttliche Kunst der Harmonie, die, selbst nur dem ernsten Forscher erreichbar, das Urtheil schärft, die Begierden läutert, die Gefühle heiligt, sie darf nicht als Feindin der Wissenschaft betrachtet werden, deren höchstes, freilich unerreichbares Ziel grade in der Erkenntniss vollkommener Harmonie besteht."

In diesem Alumneum waren die Mittel zu der musikalischen Wirksamkeit Bach's gegeben. Die Bestimmung desselben für die regelmässige Ausführung der liturgischen und Figuralmusik in den Kirchen von Leipzig war das für ihn und seinen ferneren Lebensgang entscheidende Element. Der Chor befand sich

zudem in den Händen und unter der Aufsicht des Lehrer-Personals und konnte daher sicherer und richtiger als die aufsichtslosen Currende-Chöre geleitet werden, welche an anderen Orten, damals wie noch jetzt, die Bestimmung hatten, dem Bedürfniss religiöser Empfindungen durch ihre öffentliche Thätigkeit zu entsprechen. Wie hohen Werth man auf die feste Ordnung und Vollzähligkeit des „Cori Musici" der Thomas-Schule legte, ergiebt sich am besten aus der Vorschrift der Schulordnung von 1723 Cap. VI. II., nach der die Aufnahme von Schülern in die Beneficien der Anstalt und ihre Beibehaltung in derselben von ihrer Anstelligkeit zur Musik abhängig gemacht und ihnen die Verpflichtung auferlegt werden sollte, 5 bis 6 Jahre dort zu bleiben, damit durch den häufigen Wechsel kein Nachtheil für die musikalischen Leistungen herbeigeführt werde.

Die Zahl der Alumnen hatte im Jahre 1522 zweiundzwanzig betragen. Zur Zeit Bach's war sie bis auf fünfundfünfzig gestiegen, welche, ausser der freien Wohnung im Schulhause, den Mittags- und Abendtisch und selbst Geldunterstützungen erhielten.

Seit dem sechzehnten Jahrhundert hatten sich die Leistungen des Gesangs-Instituts der Thomas-Schule nicht nur in Sachsen, sondern weit über Deutschlands Grenzen hinaus eines Ruhmes zu erfreuen gehabt, welcher von nah und fern Zöglinge herbeiführte. Mit weiser Fürsorge hatte der Rath zu Leipzig seit langer Zeit darauf gesehen, dass das Cantorat mit Männern besetzt werde, die in ihrem Fache anerkannte Meister, zugleich die erforderliche wissenschaftliche Tüchtigkeit in sich trugen. Sethus Calvisius*)

---

*) In einer Gedächtnissrede, welche Friedr. Wilh. Ehrenf. Rost auf Sethus Calvisius (am 31. December 1805) gehalten hat, werden als dessen Vorgänger aufgeführt: „Johann Vrban circa annum 1439. Georg Rau s. Rhaw c. a. 1520. Wolfgang Jünger, ab a. 1536—1540."

(1594 bis 1615), Johann Hermann Schein, (1615 bis 1630 oder 31), Tobias Michaelis (bis 1657), Sebastian Knüpfer (bis 1676), Johann Schelle (1677 bis 1701), endlich Kuhnau (bis 1722) waren die bekannten, in ihrer Zeit zum nicht geringen Theil berühmten Vorgänger J. Seb. Bach's gewesen. Sie hatten das Institut zu einer Höhe erhoben, welche viele Jünglinge aus fremden Ländern, insbesondere protestantischen, aus Preussen, Ungarn, Polen, Dänemark und Schweden veranlasste, nach Leipzig zu kommen, um neben dem wissenschaftlichen auch an dem musikalischen Unterrichte in der Thomas-Schule Theil zu nehmen, welcher die Verherrlichung des Gottesdienstes zum Zweck hatte.*) Vorzüglich war es Kuhnau gewesen, der darauf hingewirkt hatte, dass die beiden hie und da miteinander in Widerspruch tretenden Elemente des wissenschaftlichen und musikalischen Unterrichts vermittelt, der Kunst aber die ihr erforderliche Stellung in der Anstalt gesichert werde.

So war das Cantorat der Thomas-Schule zu Leipzig in der That eine Stelle, deren hervortretende und eigenthümliche Bedeutung, auch wenn sie in mancher Hinsicht als eine untergeordnete angesehen werden konnte, und zumal von dem Rathe zu Leipzig wirklich als solche betrachtet worden zu sein scheint, keineswegs zu unterschätzen war, und welche, abgesehen von ihrem pecuniären Werth, grade für einen Mann wie J. S. Bach vorzugsweise geeignet sein musste. Es ist dies besonders deshalb hervorzuheben, weil so oft die Ansicht ausgesprochen worden ist, als ob jene Stellung Bach's in Bezug auf seine ausserordentlichen künstlerischen Leistungen eine verhältnissmässig geringe gewesen sei. Sie war dies nur in dem büreaukratischen Dünkel und in den pedantischen Ueberzeugungen einzelner Personen. In jeder materiellen

*) Stallbaum. Geschichte der Thomas-Schule. 1839. S. 63. 64.

Hinsicht aber war sie es so wenig, dass es im Gegentheil sehr wohl begreiflich ist, dass ein Mann wie Bach, seines höheren Amts-Charakters als fürstlicher Kapellmeister ungeachtet, nach seiner Vergangenheit, seinem Streben und ganzen Wesen, sich dieselbe als eigentlichen Lebenszweck hat wünschen müssen und in ihr mit Vorliebe und Befriedigung hat verbleiben können. Denn nicht die äusseren Vortheile allein sind es, welche die Grösse und Vorzüglichkeit künstlerischer Verhältnisse bedingen.

Das Cantorat zu Leipzig war es, welches Bach zu dem werden liess, was er uns und der Nachwelt geworden ist. Durch jenes Cantorat erst ist ihm jene grosse Richtung möglich gemacht worden, deren Elemente seit dem Beginn seiner Entwickelungsstadien in ihm lebten und deren Erzeugnisse wir jetzt mit Freude und Stolz die unsern nennen.

Die dienstlichen Obliegenheiten der Lehrer an der Thomas-Schule, in deren Kreis Bach mit dem Bewusstsein einer grossen und ernsten Lebensaufgabe eingetreten war, waren bis dahin durch Statuten geregelt gewesen, welche 1634 festgestellt, grade im Jahre seines Amtsantritts durch eine revidirte Schulordnung den veränderten Bedürfnissen entsprechend neu geordnet worden waren. Obschon Bach diese Schulordnung späterhin nicht als für sich verbindlich hat anerkennen wollen, so ist nach ihr doch wohl in allen wesentlichen Punkten verfahren worden. Wir finden darin die ersten Collegen unsers Meisters

M. Joh. Heinrich Ernesti als Rector,
Christian Ludovici als Conrector,
M. Carl Friedrich Petzold als Tertius,
Christoph Schmied als Quartus,
Johann Döhnert als Quintus,
Johann Friedrich Brensicke als Sextus,
Christian Dittman als Septimus

mit ihm gemeinschaftlich verzeichnet, und es ergiel

sich daraus zugleich, dass der Cantor in der Rangordnung der Lehrer nach dem Rector und Conrector der zunächst folgende und daher den übrigen wissenschaftlichen Lehrern gegenüber keineswegs in eine zurücktretende Stellung gesetzt war. Derselbe hatte, was seinen Dienst in der Schule betrifft, zunächst neben den allgemeinen Obliegenheiten der Lehrer mit dem Rector, dem Conrector und dem Tertius abwechselnd je eine Woche lang die Inspection der Schule zu übernehmen, deren ausgedehnte Verpflichtungen ihn während dieser Zeit von des Morgens um 5 Uhr (im Winter von 6 Uhr ab) in Anspruch nahmen. (Cap. IV. der Schulordnung von 1723.*)

Seine übrigen Hauptpflichten waren in dem „vom Amte des Cantorat, so viel die Musik betrifft" handelnden Capitel V. wie folgt bestimmt.

a. „Demnach aus dieser Schule die Music in denen Stadtkirchen, wie auch auf Hochzeiten und Begräbnissen bestellet wird", so hatte der Cantor den Unterricht in der Musik nöthigen-

---

*) Diese Schulordnung war ohne Zweifel sehr mangelhaft und hat viel zu den Missverhältnissen beigetragen, unter denen Bach, wie seine Vorgänger und Nachfolger, zu leiden hatte.

A. Miller, von 1789 ab Cantor der Thomas-Schule († 1804), sagt in einem von ihm nachgelassenen Aufsatze über das Alumneum derselben sehr bezeichnend:

(Berl. Musikal. Zeit. Jahrg. 1805. No. 26. S. 62.) „Hieraus (aus der Bestimmung des Alumneums für die Musik) wird das Verhältniss der Schule zum Alumneum klar, das bisher immer so problematisch gewesen und in der Schulordnung sehr unrichtig dargestellt wird; so dass bis jetzt nichts als Unordnung und Zerrüttung auf einer Seite, Hass und Feindschaft auf der anderen entstehen konnte. Es wird daraus ferner klar, dass die Schule nicht das Alumneum und dieses nicht die Schule ist; dass der Rector eben so wenig Caput seminarii musici sein kann, als der Cantor Caput scholae; dass der Cantor vom Rector ebensowenig abhängen kann, als der Rector vom Cantor. Dass das Alumneum zwar an dem Unterricht in der Schule Theil nimmt und sich insofern nach ihr richten muss, ausserdem aber seine eigne

falls, zumal bei den talentvollen Knaben, privatim zu ertheilen.

b. Die musikalischen Zöglinge wurden in zwei Haufen getheilt, die Anfänger zur Information dem Septimus unter des Cantors Aufsicht übergeben, der „Coetus superior“ aber sollte von diesem selbst geleitet werden.

c. „In den Kirchen, da die Music gehalten wird, soll der Cantor sowohl an Sonn- als Festtagen zu rechter Zeit und zwar in den beiden Hauptkirchen präcise Morgens um 7 Uhr, Nachmittags aber ein Viertel nach 1 Uhr den Anfang machen lassen, wobei in der Früh-Predigt der Glaube (das Glaubensbekenntniss, Credo), wie es gebräuchlich, zu rechter Zeit gesungen werden soll. Auch hat er jederzeit die Musik auf eine, dem Gottesdienst gemässige und der ganzen Gemeinde erbauliche Weise einzurichten.“

d. Die Coetus Musici sollten nicht nur „in den beiden Kirchen zu St. Nicolai und St. Thomae von dem Cantore an Sonn- und Festtagen wechselweise besuchet, sondern auch ein gewisser Numerus von 8 in der Music geübten Schülern nebst einem Präfecto in die Neue, und 4 andere ebenfalls nebst einem Präfecto in die Peterskirche geschickt, die Coetus aber für die Kirchen-Musik so eingetheilt werden, dass die im Singen noch nicht geübten Schüler in der Kirche durch solche aus dem ersten Coetus unterstützt würden.“

e. Der Cantor hatte den Choralgesang in der

Bestimmung und Einrichtungen hat, welche lediglich vom Cantor abhängen und von den Lehrern der Schule als statthaft anerkannt, auch nicht mit scheelsüchtigen Augen angesehen werden müssen, wenn etwa die Schule mehr mit ihrer Musik, als mit ihrer Gelehrsamkeit bemerkt wird.“

Miller verlangt in dieser Schrift (offenbar das Concept zu einem dienstlichen Antrage, vom 23. Aug. 1786) dass der Cantor in der Schul-Ordnung unmittelbar hinter dem Rector rangire und in der Reihe der Inspectoren für das Alumneum den anderen vorstehe.

Kirche und bei den Leichenbegängnissen mit dem ersten Coetus (neben dem er, wie wir sehen werden, hergehen musste) zu leiten, zu intoniren und zu secundiren, er musste (mit dem Conrector und den übrigen Lehrern) stets während des Gottesdienstes in der Kirche anwesend sein und dafür sorgen, dass der Chor sich nicht zerstreue, sondern beisammen bleibe, überhaupt nach Maassgabe der Ordnung des Chori Musici bei dem Gottesdienst (Cap. XIII. der Schulordnung) beaufsichtigt werde.

f. „Bei denen Leichenbegängnissen*) sollte er sich des seeligen Herrn Luthers, wie auch andrer in denen Kirchen dieser Churfürstlichen Sächsischen Landen eingeführten geistreichen Lieder gebrauchen, und wenn jemand insonderheit einige Gesänge zu singen begehrte, hierfür über andre seine Gebühr nichts fordern, noch dass solches gefordert werde, verstatten. Würde aber jemand verlangen solche Lieder bei der Procession figuraliter (d. h. als Cantate oder Motette) musiciren zu lassen, soll der Cantor darinnen nicht einem jeden

---

*) Ueber die Leichenbegängnisse in der Stadt Leipzig bestand ein besonderes Reglement, welches unterm 3. März 1721 zu Dresden festgesetzt und daher während der Amtszeit Bach's in Gültigkeit war. Dasselbe setzte fest:

1) Dass zu Gedächtniss-Predigten, welche nur bei Personen von besondrer Distinction stattfinden sollten, Sr. Majestät Special-Erlaubniss erforderlich sei.

2) Leichen-Predigten mit der ganzen Schule waren erlaubt.

3) Die Gedächtniss-Predigten sollten präcise 2 Uhr mit Singen angefangen werden, bei den Leichen-Predigten aber „es ohnfehlbar um ½2 Uhr Nachmittags geschehen, auch auf beyderlei Arth vom Prediger auf die Leidtragenden nicht länger gewartet werden".

4) „Diejenigen, welche die Gedächtniss- und Leichen-Predigten zu verrichten, dahin angewiesen werden, Dass weile doch ohne dem die Lieder und Lebenslauf viel Zeit weg nehmen, die Predigt nicht über eine Stunde waehren und die bisshero eingeschlichnen überflüssig grossen Lobsprüche auf eine christlichen gewissenhafte Art gemässigt werden sollen." Aus dem Archiv der Thomas-Kirche.

willfahren, sondern allein denenjenigen, welche in einem vornehmen Ehrenstande gelebet, oder sonsten Kirchen und Schulen gedient, ihnen etwas vermacht oder gute Beförderung erwiesen."

g. Er hatte endlich von den Musikalien und Instrumenten das Inventarium zu führen und für deren gute Aufbewahrung und Instandhaltung zu sorgen; ferner die Organisten und anderen Musikanten der zwei Hauptkirchen zu beaufsichtigen, auch darauf zu sehen, dass, wenn die Knaben sich zu den Umgängen vorbereiten mussten, die Zeit so beschränkt werde, dass dieselben bei den übrigen Studien keine allzugrosse Versäumniss hätten.

Welche Besoldung der Cantor für diese zahlreichen Functionen erhalten sollte, lässt sich leider mit völliger Gewissheit nicht bestimmen. In den Anstellungsacten des Raths zu Leipzig wird stets darauf verwiesen, dass der Cantor erhalten solle, was seinen Vorgängern gereicht worden. Die erste Bewilligung ist aber nicht zu ermitteln gewesen.

Der wesentlichste Theil der Einnahmen bestand in Accidentien.

Wir wissen, dass der Cantor ausser freier Wohnung und freiem Brennholz

a. an fixirtem Einkommen

1. vierteljährlich 21 Thlr. 21 gGr., also jährlich 87 Thlr. 12 gGr.,
2. 16 Scheffel Korn erhielt.
3. In den Rechnungen findet sich ferner ein Holz- und Lichtgeld von 13 Thlr. 3 gGr. als dem Cantori der Thomas-Schule gezahlt, verzeichnet.
4. erhielt er jährlich aus den Zinsen eines Legats von 1000 Thlr. am 31. Oktober „am Reformationsfeste Lutheri" 1 Thlr. 8 gGr.*)

*) Bericht des Superintendenten Deyling vom 8. October 1733. Archiv der Thomas-Kirche.

b. aus unbestimmten Einnahmen

5. An den Leichenbestattungsgeldern, welche die Lehrer zu jener Zeit direct bezogen, nahm er nach einem gewissen Verhältniss Theil. Er erhielt nemlich von den „funeribus generalibus", mit denen der ganze Coetus ging, 1 Thlr. 18 gGr.

Wenn eine Motette vor den Häusern, ehe die Leiche abgeführt wurde, verlangt ward, 1 Thlr.

Von einer „grossen halben Schule" mit dem Coetus musicus erhielt er 1 Thlr. 1 gGr. 6 Pf., von der „kleinen halben Schule" 4 gGr., von der „Viertelsschule" 6 Pf.*)

6. Von jeder Brautmesse 1 Thlr.**)

7. Bei der Austheilung des Musikgeldes, das gesammelt wurde, fiel auf den Cantor nach Abzug von 2 fl. 10 gGr. für den Rector, den Chorpräfecten und den Calefactor:

a. zwischen Michaelis und Ostern $^1/^{11}$,

---

*) Schulordnung Kap. VIII. § 4 u. 5. Da beispielsweise nach einer der eingesehenen Rechnungen (freilich in späterer Zeit) in einem Jahre bei Leichenbestattungen

56	grosse,	Schulen
73	grosse halbe,	
150	kleine,	
403	viertels	

verwendet worden waren, so würde der Cantor hievon über 200 Thlr. bezogen haben. Doch scheinen die Einnahmen aus den Leichen sehr wechselnder Natur gewesen zu sein. Bach selbst bezeichnet sie in dem mehrerwähnten Briefe an Erdmann als eine Haupt-Einnahme, deren Steigen und Fallen auf sein Einkommen von erheblichem Einfluss gewesen sei. „Wenn es in etwas, mehr als gewöhnlich, Leichen giebt, so steigen verhältnismässig die Accidentien. Ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr (1729) an gewöhnlichen Leichen Accidentien über 100 Thlr. Einbusse gehabt."

**) Schulordnung Art. V. § 5. Auch das Einkommen aus diesen Brautmessen kann nicht unerheblich gewesen sein, da ausweislich einer alten im Archiv der Thomas-Kirche vorgefundenen Notiz im Durchschnitt der Jahre 1735—38 dort und in der Nicolai-Kirche 266 Brautpaare jährlich getraut worden sind.

b. zwischen Ostern und Michaelis $^1/_{10}$ der Gesammteinnahme.

Ob und welche sonstigen Accidentien ihm z. B. bei Taufen etc. zufielen, ist schwer zu bestimmen. In jedem Falle wird die Besoldung eine gute und selbst für die starke Familie Bach's den Umständen nach und bei mässigen Ansprüchen eine sehr zufriedenstellende gewesen sein, zumal wenn die Gelegenheit mit in Anschlag gebracht wird, durch Annahme von Schülern, sowie durch Composition von Musikwerken sich Nebeneinnahmen zu schaffen. Man wird nicht irren, wenn man aus den eingesehenen Rechnungen den Schluss zieht, dass diese Besoldung seit jener Zeit nicht erhöht, nur fixirt worden ist. Sie beträgt in dieser Weise jetzt 825 Thlr. neben freier Wohnung und wird zur Zeit Bach's nur etwa um so viel geringer gewesen sein, als die Accidentien nach Verhältniss der damals geringeren Bevölkerung weniger eingetragen haben werden. Bach selbst giebt sie in seinem Briefe an Erdmann (Th. IV, I. 9a.) auf 700 Thlr. an, wobei er aber darauf hinweist, dass, wenn mehr Leichen wären, über 100 Thlr. mehr einkämen.

Jedenfalls hatte Bach seine äussere Lage bei Uebernahme dieser Stelle selbst bei der theureren Lebensart zu Leipzig pecuniär wesentlich verbessert, auch wenn er für den Substituten, der für ihn den Unterricht in den oberen Klassen zu übernehmen hatte, ein muthmaasslich geringes Aequivalent zahlen musste. Reichthümer konnte er freilich, auch bei sparsamer Einrichtung, nicht sammeln.*)

Nachdem alle äusseren Verhältnisse geordnet

---

*) Dass Bach, offenbar im Unmuth, in seinem Briefe an Erdmann behauptet, er könne in Thüringen mit 400 Thlr. weiter kommen als in Leipzig mit seinen so viel höheren Einkünften, ändert an der obigen Meinung nichts.

waren und Bach seine Entlassung aus Cöthen erhalten hatte, fand seine Einführung in das neue Amt statt. Die hierüber aufgenommenen Verhandlungen sagen folgendes:*)

„Den 5. May 1723.

„Erschien Hr. Johann Sebastian Bach, bisheriger Kapellmeister am Hochfürstl. Anhalt-Cöthenschen Hofe, in der Rathsstube, u. nachdem er sich hinter die Stühle gestellt, proponirte Dr. Cons. Reg. D. Lange, dass sich zum Cantoren Dienste bey der Schule zu St. Thomae zwar unterschiedene gemeldet. Weil Er aber vor den capabelsten darzu erachtet worden; So hätte man ihn einhellig erwehlet u. solte Er von dem hiesigen Superintendenten praesentiret, auch ihm dasjenige gerichtet werden, was der verstorbne Hr. Kuhnau gehabt.

Ille. Dankte gehorsamst, dass man auf ihn reflexion machen wollen und verspräche alle Treue u. Fleiss.

Eodem.

Wurde auf E. E. Hoher Raths Verordnung dem Hrn. Superintendenten Deyling**) von mir vermeldet,

---

*) Rathsacten zu Leipzig VII. B. 117 Vol. II S. 220.

**) Der Superintendent zu Leipzig war in den kirchlichen Verhältnissen von Sachsen von der grössten Bedeutung. Zur Superintendentur gehörten ausser den dort befindlichen Kirchen nicht weniger als 32 auswärtige Ortschaften.

Deyling selbst war erst zwei Jahr in diesem Amte, dem er über 30 Jahre mit Auszeichnung vorgestanden hat. Seine am 13. August 1721 erfolgte Investitur war in einer Feierlichkeit erfolgt, welche den bei Einsetzung eines Kirchenfürsten gebräuchlichen Formen wenig nachstand. Der Oberhofprediger zu Dresden, als der erste evangelische Geistliche des Landes, führte ihn in sein Amt ein und der Rath, die Universität, sowie die sämmtlichen Diöcesan-Geistlichen waren anwesend.

An sich war es schon in der Kirchen-Ordnung verboten (Gerber, Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen, 1732, S. 343.) „dass die Superintendenten nicht ihre Knaben und Kinder mitbringen sollen, als ob die Investitur nur um der Schmauserei willen angestellet wäre

dass der bisherige Hochfürstl. Anhaltische Capellmeister zu Cöthen, Hr. Johann Sebastian Bach zum Cantoren bey der Thomas-Schule allhier einhellig erwehlet worden, welches man Ihme zu notificiren der Nothdurft zu sein erachtet, damit er wegen der Präsentation u. sonsten alles zu veranstalten belieben möchte.

Ille. Dankte vor die beschehene Notification u.

So brauchte man auch so viel Tractementen nicht. Ein Gerücht Fleisch, Fisch u. Braten sei überflüssig genug, ja es könnte zur Noth mit einem Gerichte vollbracht werden. Man habe aber Exempel, dass ein Superintendent einen langen Küchen-Zettel vorher abgeschickt, wie bey der Kirch-Rechnung solle gespeiset werden u. in einer grossen Inspection fürchte man sich allezeit vor der ungenügsamen Superintendentin, die mit auf die Kirchen-Rechnung komme, u. so dann Victualien u. Speisen einpacke, so viel sie nur fortbringen könne."

Es scheint aber, dass diese vortrefflichen Grundsätze in dem vorliegenden besonderen Falle nicht für maassgebend erachtet worden seien. Denn es wurde ihnen schnurstracks zuwider gehandelt.

Die kirchliche Feier begann um 8 Uhr Morgens nach folgender Ordnung:

1. Kyrie.
2. Gloria in excelsis.
3. Nobiscum.
4. Anstatt der Epistel Ezech. 30, 1—20 incl.
5. Es wolle Gott uns gnädig sein.
6. Anstatt des Evangelii Matth. 25, 14—30 incl.
7. Musik.
8. Glaube.
9. Predigt. Vor dem Vaterunser: „Nun bitten wir den heilgen Geist."
10. Nach der Predigt: Veni sancte spiritus.
11. Actus investiturae.
12. Unter denen gratulationibus:
    Herr Gott, dich loben wir.
    Music.
    Nun lobe den Herrn, meine Seele.
    Nun freut euch, liebe Christengemein.
13. Collecte u. Seegen.
14. Nun danket alle Gott.

Dass nach dieser langen gottesdienstlichen Handlung die leibliche

würde er die Präsentation u. alles nöthige zu besorgen nicht unterlassen.

Eodem.

Item dem Herrn Pastori bei der Thomas Kirche, H. Weisen gleichfalls Notification von der beschehenen. Wahl Hr. Johann Sebastian Bachs zum Cantoren bey der Schule zu St. Thomae, welcher sich darvor schuldigst bedanket u. allen Seegen darzu wünschet."

Stärkung in Form einer wohlbesetzten Tafel nicht fehlen konnte, liegt auf der Hand. Wir fügen für diejenigen unsrer Leser, deren Interesse für die culinarischen Genüsse des Lebens nicht abgestumpft ist und der allgemeinen Merkwürdigkeit wegen das Menu jener Tafel bei.

Das Diner theilte sich ein in:

„I.

eine Tafel vor 24 Personen

(die hohe evangelische Geistlichkeit, der Rath, Rector Magnificus.)

zum ersten Gang.

1. Eine Wildprets Pastete auf der Schüssel.
2. Eine Potage mit angeschlagenen Rebhühnern.
3. Grosse Forellen (gesotten).
4. Pörsche mit der Butterbrüh, Birangen, Bistazien, Merettig.
5. Hamburger Fleisch u. Bohnen darzu.
6. Zwei Schöpskeulen mit Sateller Brüh.
7. Zwei Krebstortte.

NB. Es muss ein Riss gefertiget werden, wie die Speisen u. Confitüren zu setzen.

zum andern Gang.

1. Schweinsrücken mit 6 Fasanen belegt.
2. Ein gantz Reh gebraten.
3. Schweinskopf mit Rindszunge belegt.
4. Allerhand Sallats.
5. Babtiss Tortten 2 Stück.

II.

Drei Tafeln vor die Herrn Geistlichen, jede Tafel zu 24 Personen, thut 72 Personen.

(zu dieser erheblich geringeren Tafel sind nur je 6 Schüsseln vermerkt.)

III.

Ein Köstgen

Vor die Frau Superintendentin.

auf 6 Personen.

Es hat darauf Bach folgenden:

„Des Cantoris bey der Thomas Schule Revers“*) unterzeichnet, welcher die Grundlage seiner Dienststellung für die lange Zeit gebildet hat, in der er sein Amt verwaltet hat.

„Demnach E. E. Hochw. Rath dieser Stadt Leipzigk mich zum Cantorn der Schule zu St. Thomas angenommen u. einen Revers in nachgesetzten Punkten von mir zu vollziehen begehret, nehmlich:

1. Dass ich denen Knaben in einem erbaren eingezogenen Leben u. Wandel mit gutem Exempel vor-

---

1. Ein Trütt Hühner Pastet.
2. Eine Rehkeule mit 2 Rebhühner gebr.
3. Forellen gesotten.
4. Johannesbeer Tortte.

IV.

Vor die Musikanten. (12 Personen.)
vier Schüsseln.

V.

Vor die Aufwärter.
32 Personen.
Auch 4 Schüsseln.
(Müssen vor angehendem Convivio gespeiset werden.)

Ausserdem waren an Confect 30 Stück Mandeltorten, 30 Krafttorten, 30 Schälchen Confect und 80 Stück Krafttorten vor die Herrn Geistlichen (deren 65 anwesend waren) ferner „Vor die Frau Deylingin 1 Korb Confect, 1 Mandeltorte, 1 Krafttorte und Obst“ erforderlich gewesen.

Getrunken wurden
3 Eymer u. 6 Kannen Rheinwein,
1 Eymer alter Rheinwein,
2 Fass Wurzner Bier,
3/4 Fass Lobgünner Bier.“

Die ganze Feierlichkeit, an der die Stadt lebhaften Antheil genommen zu haben scheint, war sehr sorgfältig vorbereitet, insonderheit auch Militär zur Besetzung der Kirchenthüren und Aufrechterhaltung der Ordnung requirirt.

Aus den Rathsacten der Enge zu Leipzig v. J. 1721.

*) loc. citat. fol. 221.

leuchten, der Schulen fleissig abwarten u. die Knaben treulich informiren.

2. Die Music in beyden Haupt Kirchen der Stadt nach meinem besten Vermögen in gutes Aufnehmen bringen.

3. E. E. Hochweisen Raths allen schuldigen Respect u. Gehorsam erweisen u. dessen Ehre u. Reputation aller Orten bestermassen beobachten u. befördern, auch so ein Herr des Raths die Knaben zu einer Music begehret, ihm dieselben ohnweigerlich folgen lassen, ausser diesem aber Denenselben auf das Land zu Begräbnisse oder Hochzeiten ohne des regierenden Herrn Bürgermeisters u. der Herrn Vorsteher der Schule Vorbewusst u. Einwilligung zu reisen keineswegs verstatten.

4. Denen Herrn Inspectoren u. Vorstehern der Schule in allem u. jedem, was im Nahmen E. E. Hochw. Raths dieselbigen anordnen werden, gebührend Folge leisten.

5. Keine Knaben, welche nicht bereits in der Music Fundament geleget, oder sich doch darzu schicken, dass sie darinne informiret werden können, auf die Schule nehmen, auch solches ohne deren Herrn Inspectoren u. Vorsteher der Schule nicht thun.

6. Damit die Kirche nicht mit unnöthigen Unkosten beleget werden möge, die Knaben nicht allein in der Vocal- sondern auch in der Instrumental-Music fleissig unterrichten.

7. In Beibehaltung guter Ordnung in denen Kirchen die Music dergestalt einrichten, dass sie nicht zu lang währen, auch also beschaffen sein möge, damit sie nicht opernhaftig herauskomme, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht ermuntern.

8. Die neue Kirche mit guten Schülern versehen.

9. Die Knaben freundlich u. mit Behutsamkeit tractiren, daferne sie aber nicht folgen wollen, solche moderat züchtigen oder gehöriges Orts melden.

10. Die Information in der Schule u. was mir sonsten zu thun gebühret, treulich besorgen.

11. Und da ich solche selbst zu verrichten nicht vermöchte, dass es durch ein ander tüchtiges Subjectum ohne E. E. Hochw. Raths oder der Schule Beytrag geschehe, veranlassen.

12. Ohne des regierenden Bürgermeisters Erlaubniss mich nicht aus der Schule begeben.

13. In Leichen Begängnissen jederzeit, wie gebräuchlich, so viel möglich bey u. neben den Knaben hergehen.

14. Und bey der Universität kein Officium ohne E. E. Hochw. Raths Consens annehmen solle u. wolle.

Als versichere u. verpflichte ich mich hiemit u. in krafft Dieses, dass ich diesem allen, wie obsteht treulich nachkommen u. bey Verlust meines Diensts darwider nicht handeln wolle.

Zu Urkund habe ich diesen revers eigenhändig unterschrieben u. mit meinem Petschaft bekräftiget. So geschehen in Leipzig den 13. Augusti 1722.

Dergl. hat Hr. Johann Christian Bach am 5. May 1723 unterschrieben u. besiegelt."

Man erkennt unschwer, dass der obige Revers, dessen Ausfertigung mit der Unterschrift Bach's sich nicht hat auffinden lassen, schon ein Jahr vorher für Teleman festgestellt worden war. Dass die Registratur unter demselben Bach den Vornamen Christian gab, beruhte offenbar auf einem Irrthum des Oberstadtschreibers, der die Expedition der Sache zu besorgen gehabt hatte.

Darauf erfolgte am 1. Juni desselben Jahres die feierliche Einführung des neuen Cantors in das von ihm übernommene Amt.*)

---

*) Siehe Sicul's Leipziger Annalen Lect. XVI. S. 143: „Anstatt des im vorigen Jahre verstorbenen Kuhnaus ist nunmehr Dir. Music

Wenn schon dieses Buch von Actenstücken überfüllt ist, deren Werth je nach der Art und Weise, wie man sie betrachtet, für relativ gelten kann, so müssen wir diese Zahl doch durch den Bericht noch vermehren, welcher über den Act der Einführung an den Stadtrath erstattet worden ist. Denn es liegt ein gewisses Interesse in den eigenthümlichen Förmlichkeiten, unter denen der grosse Tondichter in sein neues Amt eingetreten ist.

Am Tage vorher „den 30. May, als am 1. Sonntag nach Trinitatis" hatte er „mit gutem Applause in Leipzig seine erste Musik aufgeführt."*)

Am nächsten Tage folgte „Cantoris zu St. Thomae Introduction."**)

Den 1. Juni 1723.

Hat E. E. Hochw. Rath dieser Stadt den neuen Cantoren, Hrn. Johann Sebastian Bachen in der Thomas Schule gebräuchlicher Massen vorstellen u. introduciren lassen, auch zu dem Ende Herrn Baum. Gottfried Conrad Lehmann, als Vorsteher jetzt gemeldeter Schule, u. mich, den Ober-Stadtschreiber, dahin abgeordnet, allwo wir unten von dem Herrn Rectore M. Ernesti excipiret u. in das obere Auditorium geführet worden, in welchem der Pastor bei der Thomas Kirche, Herr Lic. Weiss sich bereits befand u. uns meldete, wie der Herr Superintendent D. Deyling mit Ueberschickung der an ihn diessfals ergangnen Consistorial Verordnung Ihm seine Vocat. aufgetragen, als versammelten sich hierauf in solchem Zimmer die sämmtlichen Schul-

---

bey dem neuen Gottesdienst in Templo Paulino Joh. Gottlieb Görner. Stadt Cantor und Director Johann Sebastian Bach.

*) Leipziger Universitäts-Geschichte von Coerner 1723, Th. 5, S. 514. Da es sich offenbar um eine Musik in der Kirche gehandelt hat, so ist die Bemerkung wegen des „guten Applauses" schwer zu erklären. Siehe auch Sicul a. a. O. XX, S. 445.

**) loc. cit. fol. 236.

10. Die Information in der Schule u. was sonsten zu thun gebühret, treulich besorgen.

11. Und da ich solche selbst zu verrichten nicht möchte, dass es durch ein ander tüchtiges Subje ohne E. E. Hochw. Raths oder der Schule Bey geschehe, veranlassen.

12. Ohne des regierenden Bürgermeisters Erla niss mich nicht aus der Schule begeben.

13. In Leichen Begängnissen jederzeit, wie bräuchlich, so viel möglich bey u. neben den Kna hergehen.

14. Und bey der Universität kein Officium o E. E. Hochw. Raths Consens annehmen solle u. wo

Als versichere u. verpflichte ich mich hiemit in krafft Dieses, dass ich diesem allen, wie obst treulich nachkommen u. bey Verlust meines Dien darwider nicht handeln wolle.

Zu Urkund habe ich diesen revers eigenhändi unterschrieben u. mit meinem Petschaft bekräftigt. So geschehen in Leipzig den 13. Augusti 1722.

Dergl. hat Hr. Johann Christian Bach am 5. Ma 1723 unterschrieben u. besiegelt."

Man erkennt unschwer, dass der obige Revers, dessen Ausfertigung mit der Unterschrift Bach's sich nicht hat auffinden lassen, schon ein Jahr vorher für Teleman festgestellt worden war. Dass die Registratur unter demselben Bach den Vornamen Christian gab, beruhte offenbar auf einem Irrthum des Oberstadtschreibers, der die Expedition der Sache zu besorgen gehabt hatte.

Darauf erfolgte am 1. Juni desselben Jahres die feierliche Einführung des neuen Cantors in d ihm übernommene Amt.*)

*) Siehe Siegel's Lein des im vorigen Jahr

Collegen u. liessen wir uns sämmtlich auf die dahin gesetzten Stühle nieder, also dass oben Herr Lic. Weiss, neben ihm Herr Baum. Lehmann u. ich, uns gegenüber aber gedachte Herrn Schul-Collegen der Reihe nach sassen. Die Schüler musicirten vor der Thür ein Stück u. traten nach dessen Endigung sämmtlich in das Auditorium, ich that hierauf den Antrag folgendermassen:

Wie es dem Allerhöchsten gefallen, den zu dieser Schule verordnet gewesnen Collegen u. Cantoren, Hrn. Johann Kuhnau von dieser Welt abzufordern, an dessen Stelle E. E. Hochw. Rath Hrn. Johann Sebastian Bachen, gewesener Capellmeister an dem Hochfürstl. Anhaltschen Hofe zu Cöthen erwehlet, dahero nichts mehr übrig sei, als dass derselbe in solch Amt ordentlich ein u. angewiesen werde, welches denn auch im Namen der Heiligen Dreyfaltigkeit von vorvermeldetem Rathe als Patrono dieser Schule hiemit geschehe, dabey der neue Herr Cantor sein Amt treu u. fleissig zu verwalten, denen Oberen u. Vorgesetzten mit behörigem Respect u. Willigkeit zu begegnen, mit seinen Herrn Collegen gutes Vernehmen u. Freundschaft zu pflegen, die Jugend zur Gottesfurcht u. anderen nützlichen Wissenschaften treulich zu unterrichten u. damit die Schule in guten Aufnahmen zu unterhalten ermahnet wurde, ein gleiches geschehe an die Alumnos u. andre, so diese Schule besuchen, zu Leistung Gehorsams u. Erweisung Respects gegen den neuen Herrn Cantor u. wurde mit einem guten Wunsche vor die Wohlfahrt der Schule beschlossen.

Nun hätte zwar nach der Art, wie es sonst zu geschehen pflegen, der Cantor seine Antwort darauf thun sollen, es liess aber Herr Lic. Weiss sich vernehmen, wie eine Verordnung aus'm Consistorio, die er zugleich vorzeigte, an Herrn Superintendenten ergangen, krafft welcher der neue Herr Cantor der Schule präsentiret u. eingewiesen würde, dem Er eine

Ermahnung getreulicher Beobachtung des Amts u. Wunsch beifügte.

Herr Baum. Lehmann, der seine gratulation dem Herrn Cantori abstattete, erinnerte sogleich, dass diese Einweisung von dem Consistorio, oder dem es von demselben aufgetragen vormahls „nicht geschehen u. etwas Neuerliches sei“, welches bei E. E. Hochw. Rath errinnert werden müsse, dem ich hernach auch beytrat, es entschuldigte sich aber Herr Lic. Weisse, dass er solches nicht gewusst u. Er hiebei nichts mehr gethan habe, als was ihm aufgetragen worden.

Ehe diese Erinnerung geschehen, dankte der neue Herr Cantor E. E. Hochw. Rath verbundenst, dass derselbe bey Vergebung dieses Diensts auf Ihn Hochgeneigt reflectiren wollen, mit versprechen, dass er denselben mit aller Treue u. Fleiss abwarten, denen ihm vorgesetzten mit schuldigem Respect begegnen u. sich allerhalben so erweisen werde, dass man seine devoteste Bezeigung jederzeit spüren solle.

Wornächst die andern Herrn SchulCollegen ihm gratuliret u. wurde der Actus wieder mit einer Music beschlossen.

Als wir hierauf wiederum aufs Rathaus gelanget u. daselbst, was vorgegangen, referiret, wurde vor nöthig erachtet, diesfalls mit dem Herrn Superintendenten zu reden u. mir solches aufgetragen, welches ich acto Nachmittags bewerkstelligte, da derselbe sich vernehmen liess, es wäre die an ihn ergangene Verordnung des ausdrücklichen Inhalts, dass der neue Cantor von Ihm ein u. angewiesen werden solle, weil nun Er solches zu thun verhindert worden, habe Er es Herrn Lic. Weissen aufgetragen u. wolle hoffen, es werde derselbe von diesen Worten nicht abgegangen seyn, Er sey nicht gesonnen, E. E. Hochw. Rathe in seinen Gerechtsamen den geringsten Eingriff zu thun, müsse aber auch des Consistorii Verordnungen nachgehen, wolle dahero es morgen bey der

Collegen u. liessen wir uns sämmtlich auf die dahin gesetzten Stühle nieder, also dass oben Herr Lic. Weiss, neben ihm Herr Baum. Lehmann u. ich, uns gegenüber aber gedachte Herrn Schul-Collegen der Reihe nach sassen. Die Schüler musicirten vor der Thür ein Stück u. traten nach dessen Endigung sämmtlich in das Auditorium, ich that hierauf den Antrag folgendermassen:

Wie es dem Allerhöchsten gefallen, den zu dieser Schule verordnet gewesnen Collegen u. Cantoren, Hrn. Johann Kuhnau von dieser Welt abzufordern, an dessen Stelle E. E. Hochw. Rath Hrn. Johann Sebastian Bachen, gewesener Capellmeister an dem Hochfürstl. Anhaltschen Hofe zu Cöthen erwehlet, dahero nichts mehr übrig sei, als dass derselbe in solch Amt ordentlich ein u. angewiesen werde, welches denn auch im Namen der Heiligen Dreyfaltigkeit von vorvermeldetem Rathe als Patrono dieser Schule hiemit geschehe, dabey der neue Herr Cantor sein Amt treu u. fleissig zu verwalten, denen Oberen u. Vorgesetzten mit behörigem Respect u. Willigkeit zu begegnen, mit seinen Herrn Collegen gutes Vernehmen u. Freundschaft zu pflegen, die Jugend zur Gottesfurcht u. anderen nützlichen Wissenschaften treulich zu unterrichten u. damit die Schule in guten Aufnahmen zu unterhalten ermahnet wurde, ein gleiches geschehe an die Alumni u. andre, so diese Schule besuchen, zu Leistung Gehorsams u. Erweisung Respects gegen den neuen Herrn Cantor u. wurde mit einem guten Wunsche vor die Wohlfahrt der Schule beschlossen.

Nun hätte zwar nach der Art, wie es sonst zu geschehen pflegen, der Cantor seine Antwort darauf thun sollen, es liess aber Herr Lic. Weiss sich vernehmen, wie eine Verordnung aus'm Consistorio, die er zugleich vorzeigte, an Herrn Superintendenten ergangen, krafft welcher der neue Herr Cantor der Schule präsentiret u. eingewiesen würde, dem Er ein

Ermahnung getreulicher Beobachtung des Amts u. Wunsch beifügte.

Herr Baum. Lehmann, der seine gratulation dem Herrn Cantori abstattete, erinnerte sogleich, dass diese Einweisung von dem Consistorio, oder dem es von demselben aufgetragen vormahls „nicht geschehen u. etwas Neuerliches sei", welches bei E. E. Hochw. Rath errinnert werden müsse, dem ich hernach auch beytrat, es entschuldigte sich aber Herr Lic. Weisse, dass er solches nicht gewusst u. Er hiebei nichts mehr gethan habe, als was ihm aufgetragen worden.

Ehe diese Erinnerung geschehen, dankte der neue Herr Cantor E. E. Hochw. Rath verbundenst, dass derselbe bey Vergebung dieses Diensts auf Ihn Hochgeneigt reflectiren wollen, mit versprechen, dass er denselben mit aller Treue u. Fleiss abwarten, denen ihm vorgesetzten mit schuldigem Respect begegnen u. sich allerhalben so erweisen werde, dass man seine devoteste Bezeigung jederzeit spüren solle.

Wornächst die andern Herrn SchulCollegen ihm gratuliret u. wurde der Actus wieder mit einer Music beschlossen.

Als wir hierauf wiederum aufs Rathaus gelanget u. daselbst, was vorgegangen, referiret, wurde vor nöthig erachtet, diesfalls mit dem Herrn Superintendenten zu reden u. mir solches aufgetragen, welches ich acto Nachmittags bewerkstelligte, da derselbe sich vernehmen liess, es wäre die an ihn ergangene Verordnung des ausdrücklichen Inhalts, dass der neue Cantor von Ihm ein u. angewiesen werden solle, weil nun Er solches zu thun verhindert worden, habe Er es Herrn Lic. Weissen aufgetragen u. wolle hoffen, es werde derselbe von diesen Worten nicht abgegangen seyn, Er sey nicht gesonnen, E. E. Hochw. Rathe in seinen Gerechtsamen den geringsten Eingriff zu thun, müsse aber auch des Consistorii Verordnungen nachgehen, wolle daherò es morgen bey der

Collegen u. liessen wir uns sämmtlich auf die dahin gesetzten Stühle nieder, also dass oben Herr Lic. Weiss, neben ihm Herr Baum. Lehmann u. ich, uns gegenüber aber gedachte Herrn Schul-Collegen der Reihe nach sassen. Die Schüler musicirten vor der Thür ein Stück u. traten nach dessen Endigung sämmtlich in das Auditorium, ich that hierauf den Antrag folgendermassen:

Wie es dem Allerhöchsten gefallen, den zu dieser Schule verordnet gewesnen Collegen u. Cantoren, Hrn. Johann Kuhnau von dieser Welt abzufordern, an dessen Stelle E. E. Hochw. Rath Hrn. Johann Sebastian Bachen, gewesener Capellmeister an dem Hochfürstl. Anhaltschen Hofe zu Cöthen erwehlet, dahero nichts mehr übrig sei, als dass derselbe in solch Amt ordentlich ein u. angewiesen werde, welches denn auch im Namen der Heiligen Dreyfaltigkeit von vorvermeldetem Rathe als Patrono dieser Schule hiemit geschehe, dabey der neue Herr Cantor sein Amt treu u. fleissig zu verwalten, denen Oberen u. Vorgesetzten mit behörigem Respect u. Willigkeit zu begegnen, mit seinen Herrn Collegen gutes Vernehmen u. Freundschaft zu pflegen, die Jugend zur Gottesfurcht u. anderen nützlichen Wissenschaften treulich zu unterrichten u. damit die Schule in guten Aufnahmen zu unterhalten ermahnet wurde, ein gleiches geschehe an die Alumnen u. andre, so diese Schule besuchen, zu Leistung Gehorsams u. Erweisung Respects gegen den neu Herrn Cantor u. wurde mit einem guten Wunsche vor die Wohlfahrt der Schule beschlossen.

Nun hätte zwar nach der Art, wie es sonst geschehen pflegen, der Cantor seine Antwort darauf thun sollen, es liess aber Herr Lic. Weiss sich vernehmen, wie eine Verordnung aus'm Consistorio, die er zugleich vorzeigte, an Herrn Superintendenten ergangen, krafft welcher der neue Herr Cantor der Schule präsentiret u. eingewiesen würde, dem Er

Ermahnung getreulicher Beobachtung des Amts u. Wunsch beifügte.

Herr Baum. Lehmann, der seine gratulation dem Herrn Cantori abstattete, erinnerte sogleich, dass diese Einweisung von dem Consistorio, oder dem es von demselben aufgetragen vormahls „nicht geschehen u. etwas Neuerliches sei", welches bei E. E. Hochw. Rath errinnert werden müsse, dem ich hernach auch beytrat, es entschuldigte sich aber Herr Lic. Weisse, dass er solches nicht gewusst u. Er hiebei nichts mehr gethan habe, als was ihm aufgetragen worden.

Ehe diese Erinnerung geschehen, dankte der neue Herr Cantor E. E. Hochw. Rath verbundenst, dass derselbe bey Vergebung dieses Diensts auf Ihn Hochgeneigt reflectiren wollen, mit versprechen, dass er denselben mit aller Treue u. Fleiss abwarten, denen ihm vorgesetzten mit schuldigem Respect begegnen u. sich allerhalben so erweisen werde, dass man seine devoteste Bezeigung jederzeit spüren solle.

Wornächst die andern Herrn SchulCollegen ihm gratuliret u. wurde der Actus wieder mit einer Music beschlossen.

Als wir hierauf wiederum aufs Rathaus gelanget u. daselbst, was vorgegangen, referiret, wurde vor nöthig erachtet, diesfalls mit dem Herrn Superintendenten zu reden u. mir solches aufgetragen, welches ich acto Nachmittags bewerkstelligte, da derselbe sich vernehmen liess, es wäre die an ihn ergangene Verordnung des ausdrücklichen Inhalts, dass der neue Cantor von Ihm ein u. angewiesen werden solle, weil nun Er solches zu thun verhindert worden, habe Er es Herrn Lic. Weissen aufgetragen u. wolle hoffen, es werde derselbe von diesen Worten nicht abgegangen seyn, Er sey nicht gesonnen, E. E. Hochw. Rathe in seinen Gerechtsamen den geringsten Eingriff zu thun, müsse aber auch des Consistorii Verordnungen nachgehen, wolle dahero es morgen bey der

Collegen u. liessen wir uns sämmtlich auf die dahin gesetzten Stühle nieder, also dass oben Herr Lic. Weiss, neben ihm Herr Baum. Lehmann u. ich, uns gegenüber aber gedachte Herrn Schul-Collegen der Reihe nach sassen. Die Schüler musicirten vor der Thür ein Stück u. traten nach dessen Endigung sämmtlich in das Auditorium, ich that hierauf den Antrag folgendermassen:

Wie es dem Allerhöchsten gefallen, den zu dieser Schule verordnet gewesnen Collegen u. Cantoren, Hrn. Johann Kuhnau von dieser Welt abzufordern, an dessen Stelle E. E. Hochw. Rath Hrn. Johann Sebastian Bachen, gewesener Capellmeister an dem Hochfürstl. Anhaltschen Hofe zu Cöthen erwehlet, dahero nichts mehr übrig sei, als dass derselbe in solch Amt ordentlich ein u. angewiesen werde, welches denn auch im Namen der Heiligen Dreyfaltigkeit von vorvermeldetem Rathe als Patrono dieser Schule hiemit geschehe, dabey der neue Herr Cantor sein Amt treu u. fleissig zu verwalten, denen Oberen u. Vorgesetzten mit behörigem Respect u. Willigkeit zu begegnen, mit seinen Herrn Collegen gutes Vernehmen u. Freundschaft zu pflegen, die Jugend zur Gottesfurcht u. anderen nützlichen Wissenschaften treulich zu unterrichten u. damit die Schule in guten Aufnahmen zu unterhalten ermahnet wurde, ein gleiches geschehe an die Alumnos u. andre, so diese Schule besuchen, zu Leistung Gehorsams u. Erweisung Respects gegen den neuen Herrn Cantor u. wurde mit einem guten Wunsche vor die Wohlfahrt der Schule beschlossen.

Nun hätte zwar nach der Art, wie es sonst zu geschehen pflegen, der Cantor seine Antwort darauf thun sollen, es liess aber Herr Lic. Weiss sich vernehmen, wie eine Verordnung aus'm Consistorio, die er zugleich vorzeigte, an Herrn Superintendenten ergangen, krafft welcher der neue Herr Cantor die Schule präsentiret u. eingewiesen würde, dem Er ein

Ermahnung getreulicher Beobachtung des Amts u. Wunsch beifügte.

Herr Baum. Lehmann, der seine gratulation dem Herrn Cantori abstattete, erinnerte sogleich, dass diese Einweisung von dem Consistorio, oder dem es von demselben aufgetragen vormahls „nicht geschehen u. etwas Neuerliches sei", welches bei E. E. Hochw. Rath errinnert werden müsse, dem ich hernach auch beytrat, es entschuldigte sich aber Herr Lic. Weisse, dass er solches nicht gewusst u. Er hiebei nichts mehr gethan habe, als was ihm aufgetragen worden.

Ehe diese Erinnerung geschehen, dankte der neue Herr Cantor E. E. Hochw. Rath verbundenst, dass derselbe bey Vergebung dieses Diensts auf Ihn Hochgeneigt reflectiren wollen, mit versprechen, dass er denselben mit aller Treue u. Fleiss abwarten, denen ihm vorgesetzten mit schuldigem Respect begegnen u. sich allerhalben so erweisen werde, dass man seine devoteste Bezeigung jederzeit spüren solle.

Wornächst die andern Herrn SchulCollegen ihm gratuliret u. wurde der Actus wieder mit einer Music beschlossen.

Als wir hierauf wiederum aufs Rathaus gelanget u. daselbst, was vorgegangen, referiret, wurde vor nöthig erachtet, diesfalls mit dem Herrn Superintendenten zu reden u. mir solches aufgetragen, welches ich acto Nachmittags bewerkstelligte, da derselbe sich vernehmen liess, es wäre die an ihn ergangene Verordnung des ausdrücklichen Inhalts, dass der neue Cantor von Ihm ein u. angewiesen werden solle, weil nun Er solches zu thun verhindert worden, habe Er es Herrn Lic. Weissen aufgetragen u. wolle hoffen, es werde derselbe von diesen Worten nicht abgegangen seyn, Er sey nicht gesonnen, E. E. Hochw. Rathe in seinen Gerechtsamen den geringsten Eingriff zu thun, müsse aber auch des Consistorii Verordnungen nachgehen, wolle dahero es morgen bey der

Collegen u. liessen wir uns sämmtlich auf die dahin gesetzten Stühle nieder, also dass oben Herr Lic. Weiss, neben ihm Herr Baum. Lehmann u. ich, uns gegenüber aber gedachte Herrn Schul-Collegen der Reihe nach sassen. Die Schüler musicirten vor der Thür ein Stück u. traten nach dessen Endigung sämmtlich in das Auditorium, ich that hierauf den Antrag folgendermassen:

Wie es dem Allerhöchsten gefallen, den zu dieser Schule verordnet gewesnen Collegen u. Cantoren, Hrn. Johann Kuhnau von dieser Welt abzufordern, an dessen Stelle E. E. Hochw. Rath Hrn. Johann Sebastian Bachen, gewesener Capellmeister an dem Hochfürstl. Anhaltschen Hofe zu Cöthen erwehlet, dahero nichts mehr übrig sei, als dass derselbe in solch Amt ordentlich ein u. angewiesen werde, welches denn auch im Namen der Heiligen Dreyfaltigkeit von vorvermeldetem Rathe als Patrono dieser Schule hiemit geschehe, dabey der neue Herr Cantor sein Amt treu u. fleissig zu verwalten, denen Oberen u. Vorgesetzten mit behörigem Respect u. Willigkeit zu begegnen, mit seinen Herrn Collegen gutes Vernehmen u. Freundschaft zu pflegen, die Jugend zur Gottesfurcht u. anderen nützlichen Wissenschaften treulich zu unterrichten u. damit die Schule in guten Aufnahmen zu unterhalten ermahnet wurde, ein gleiches geschehe an die Alumnos u. andre, so diese Schule besuchen, zu Leistung Gehorsams u. Erweisung Respects gegen den neuen Herrn Cantor u. wurde mit einem guten Wunsche vor die Wohlfahrt der Schule beschlossen.

Nun hätte zwar nach der Art, wie es sonst geschehen pflegen, der Cantor seine Antwort darathun sollen, es liess aber Herr Lic. Weiss sich vernehmen, wie eine Verordnung aus'm Consistorio, die er zugleich vorzeigte, an Herrn Superintendenten ergangen, krafft welcher der neue Herr Cantor die Schule präsentiret u. eingewiesen würde, dem Er ein

Ermahnung getreulicher Beobachtung des Amts u. Wunsch beifügte.

Herr Baum. Lehmann, der seine gratulation dem Herrn Cantori abstattete, erinnerte sogleich, dass diese Einweisung von dem Consistorio, oder dem es von demselben aufgetragen vormahls „nicht geschehen u. etwas Neuerliches sei", welches bei E. E. Hochw. Rath errinnert werden müsse, dem ich hernach auch beytrat, es entschuldigte sich aber Herr Lic. Weisse, dass er solches nicht gewusst u. Er hiebei nichts mehr gethan habe, als was ihm aufgetragen worden.

Ehe diese Erinnerung geschehen, dankte der neue Herr Cantor E. E. Hochw. Rath verbundenst, dass derselbe bey Vergebung dieses Diensts auf Ihn Hochgeneigt reflectiren wollen, mit versprechen, dass er denselben mit aller Treue u. Fleiss abwarten, denen ihm vorgesetzten mit schuldigem Respect begegnen u. sich allerhalben so erweisen werde, dass man seine devoteste Bezeigung jederzeit spüren solle.

Wornächst die andern Herrn SchulCollegen ihm gratuliret u. wurde der Actus wieder mit einer Music beschlossen.

Als wir hierauf wiederum aufs Rathaus gelanget u. daselbst, was vorgegangen, referiret, wurde vor nöthig erachtet, diesfalls mit dem Herrn Superintendenten zu reden u. mir solches aufgetragen, welches ich acto Nachmittags bewerkstelligte, da derselbe sich vernehmen liess, es wäre die an ihn ergangene Verordnung des ausdrücklichen Inhalts, dass der neue Cantor von Ihm ein u. angewiesen werden solle, weil nun Er solches zu thun verhindert worden, habe Er es Herrn Lic. Weissen aufgetragen u. wolle hoffen, es werde derselbe von diesen Worten nicht abgegangen seyn, Er sey nicht gesonnen, E. E. Hochw. Rathe in seinen Gerechtsamen den geringsten Eingriff zu thun, müsse aber auch des Consistorii Verordnungen nachgehen, wolle daherò es morgen bey der

Collegen u. liessen wir uns sämmtlich auf die dahin gesetzten Stühle nieder, also dass oben Herr Lic. Weiss, neben ihm Herr Baum. Lehmann u. ich, uns gegenüber aber gedachte Herrn Schul-Collegen der Reihe nach sassen. Die Schüler musicirten vor der Thür ein Stück u. traten nach dessen Endigung sämmtlich in das Auditorium, ich that hierauf den Antrag folgendermassen:

Wie es dem Allerhöchsten gefallen, den zu dieser Schule verordnet gewesnen Collegen u. Cantoren, Hrn. Johann Kuhnau von dieser Welt abzufordern, an dessen Stelle E. E. Hochw. Rath Hrn. Johann Sebastian Bachen, gewesener Capellmeister an dem Hochfürstl. Anhaltschen Hofe zu Cöthen erwehlet, dahero nichts mehr übrig sei, als dass derselbe in solch Amt ordentlich ein u. angewiesen werde, welches denn auch im Namen der Heiligen Dreyfaltigkeit von vorvermeldetem Rathe als Patrono dieser Schule hiemit geschehe, dabey der neue Herr Cantor sein Amt treu u. fleissig zu verwalten, denen Oberen u. Vorgesetzten mit behörigem Respect u. Willigkeit zu begegnen, mit seinen Herrn Collegen gutes Vernehmen u. Freundschaft zu pflegen, die Jugend zur Gottesfurcht u. anderen nützlichen Wissenschaften treulich zu unterrichten u. damit die Schule in guten Aufnahmen zu unterhalten ermahnet wurde, ein gleiches geschehe an die Alumnen u. andre, so diese Schule besuchen, zu Leistung Gehorsams u. Erweisung Respects gegen den neuen Herrn Cantor u. wurde mit einem guten Wunsche vor die Wohlfahrt der Schule beschlossen.

Nun hätte zwar nach der Art, wie es sonst zu geschehen pflegen, der Cantor seine Antwort darauf thun sollen, es liess aber Herr Lic. Weiss sich vernehmen, wie eine Verordnung aus'm Consistorio, die er zugleich vorzeigte, an Herrn Superintendenten ergangen, krafft welcher der neue Herr Cantor der Schule präsentiret u. eingewiesen würde, dem Er eine

Ermahnung getreulicher Beobachtung des Amts u. Wunsch beifügte.

Herr Baum. Lehmann, der seine gratulation dem Herrn Cantori abstattete, erinnerte sogleich, dass diese Einweisung von dem Consistorio, oder dem es von demselben aufgetragen vormahls „nicht geschehen u. etwas Neuerliches sei", welches bei E. E. Hochw. Rath errinnert werden müsse, dem ich hernach auch beytrat, es entschuldigte sich aber Herr Lic. Weisse, dass er solches nicht gewusst u. Er hiebei nichts mehr gethan habe, als was ihm aufgetragen worden.

Ehe diese Erinnerung geschehen, dankte der neue Herr Cantor E. E. Hochw. Rath verbundenst, dass derselbe bey Vergebung dieses Diensts auf Ihn Hochgeneigt reflectiren wollen, mit versprechen, dass er denselben mit aller Treue u. Fleiss abwarten, denen ihm vorgesetzten mit schuldigem Respect begegnen u. sich allerhalben so erweisen werde, dass man seine devoteste Bezeigung jederzeit spüren solle.

Wornächst die andern Herrn SchulCollegen ihm gratuliret u. wurde der Actus wieder mit einer Music beschlossen.

Als wir hierauf wiederum aufs Rathaus gelanget u. daselbst, was vorgegangen, referiret, wurde vor nöthig erachtet, diesfalls mit dem Herrn Superintendenten zu reden u. mir solches aufgetragen, welches ich acto Nachmittags bewerkstelligte, da derselbe sich vernehmen liess, es wäre die an ihn ergangene Verordnung des ausdrücklichen Inhalts, dass der neue Cantor von Ihm ein u. angewiesen werden solle, weil nun Er solches zu thun verhindert worden, habe Er es Herrn Lic. Weissen aufgetragen u. wolle hoffen, es werde derselbe von diesen Worten nicht abgegangen seyn, Er sey nicht gesonnen, E. E. Hochw. Rathe in seinen Gerechtsamen den geringsten Eingriff zu thun, müsse aber auch des Consistorii Verordnungen nachgehen, wolle daherò es morgen bey der

Collegen u. liessen wir uns sämmtlich auf die dahin gesetzten Stühle nieder, also dass oben Herr Lic. Weiss, neben ihm Herr Baum. Lehmann u. ich, uns gegenüber aber gedachte Herrn Schul-Collegen der Reihe nach sassen. Die Schüler musicirten vor der Thür ein Stück u. traten nach dessen Endigung sämmtlich in das Auditorium, ich that hierauf den Antrag folgendermassen:

Wie es dem Allerhöchsten gefallen, den zu dieser Schule verordnet gewesnen Collegen u. Cantoren, Hrn. Johann Kuhnau von dieser Welt abzufordern, an dessen Stelle E. E. Hochw. Rath Hrn. Johann Sebastian Bachen, gewesener Capellmeister an dem Hochfürstl. Anhaltschen Hofe zu Cöthen erwehlet, dahero nichts mehr übrig sei, als dass derselbe in solch Amt ordentlich ein u. angewiesen werde, welches denn auch im Namen der Heiligen Dreyfaltigkeit von vorvermeldetem Rathe als Patrono dieser Schule hiemit geschehe, dabey der neue Herr Cantor sein Amt treu u. fleissig zu verwalten, denen Oberen u. Vorgesetzten mit behörigem Respect u. Willigkeit zu begegnen, mit seinen Herrn Collegen gutes Vernehmen u. Freundschaft zu pflegen, die Jugend zur Gottesfurcht u. anderen nützlichen Wissenschaften treulich zu unterrichten u. damit die Schule in guten Aufnahmen zu unterhalten ermahnet wurde, ein gleiches geschehe an die Alumnos u. andre, so diese Schule besuchen, zu Leistung Gehorsams u. Erweisung Respects gegen den neuen Herrn Cantor u. wurde mit einem guten Wunsche vor die Wohlfahrt der Schule beschlossen.

Nun hätte zwar nach der Art, wie es sonst zu geschehen pflegen, der Cantor seine Antwort darauf thun sollen, es liess aber Herr Lic. Weiss sich vernehmen, wie eine Verordnung aus'm Consistorio, die er zugleich vorzeigte, an Herrn Superintendenten ergangen, krafft welcher der neue Herr Cantor der Schule präsentiret u. eingewiesen würde, dem Er eine

Ermahnung getreulicher Beobachtung des Amts u. Wunsch beifügte.

Herr Baum. Lehmann, der seine gratulation dem Herrn Cantori abstattete, erinnerte sogleich, dass diese Einweisung von dem Consistorio, oder dem es von demselben aufgetragen vormahls „nicht geschehen u. etwas Neuerliches sei“, welches bei E. E. Hochw. Rath errinnert werden müsse, dem ich hernach auch beytrat, es entschuldigte sich aber Herr Lic. Weisse, dass er solches nicht gewusst u. Er hiebei nichts mehr gethan habe, als was ihm aufgetragen worden.

Ehe diese Erinnerung geschehen, dankte der neue Herr Cantor E. E. Hochw. Rath verbundenst, dass derselbe bey Vergebung dieses Diensts auf Ihn Hochgeneigt reflectiren wollen, mit versprechen, dass er denselben mit aller Treue u. Fleiss abwarten, denen ihm vorgesetzten mit schuldigem Respect begegnen u. sich allerhalben so erweisen werde, dass man seine devoteste Bezeigung jederzeit spüren solle.

Wornächst die andern Herrn SchulCollegen ihm gratuliret u. wurde der Actus wieder mit einer Music beschlossen.

Als wir hierauf wiederum aufs Rathaus gelanget u. daselbst, was vorgegangen, referiret, wurde vor nöthig erachtet, diesfalls mit dem Herrn Superintendenten zu reden u. mir solches aufgetragen, welches ich acto Nachmittags bewerkstelligte, da derselbe sich vernehmen liess, es wäre die an ihn ergangene Verordnung des ausdrücklichen Inhalts, dass der neue Cantor von Ihm ein u. angewiesen werden solle, weil nun Er solches zu thun verhindert worden, habe Er es Herrn Lic. Weissen aufgetragen u. wolle hoffen, es werde derselbe von diesen Worten nicht abgegangen seyn, Er sey nicht gesonnen, E. E. Hochw. Rathe in seinen Gerechtsamen den geringsten Eingriff zu thun, müsse aber auch des Consistorii Verordnungen nachgehen, wolle daherò es morgen bey der

Collegen u. liessen wir uns sämmtlich auf die dah gesetzten Stühle nieder, also dass oben Herr Li Weiss, neben ihm Herr Baum. Lehmann u. ich, u gegenüber aber gedachte Herrn Schul-Collegen d Reihe nach sassen. Die Schüler musicirten vor d Thür ein Stück u. traten nach dessen Endigung sämm lich in das Auditorium, ich that hierauf den Antra folgendermassen:

Wie es dem Allerhöchsten gefallen, den zu dies Schule verordnet gewesnen Collegen u. Cantoren, Hr Johann Kuhnau von dieser Welt abzufordern, an dess Stelle E. E. Hochw. Rath Hrn. Johann Sebasti Bachen, gewesener Capellmeister an dem Hochfürs Anhaltschen Hofe zu Cöthen erwehlet, dahero nich mehr übrig sei, als dass derselbe in solch Amt orden lich ein u. angewiesen werde, welches denn auch i Namen der Heiligen Dreyfaltigkeit von vorvermeldete Rathe als Patrono dieser Schule hiemit gesche dabey der neue Herr Cantor sein Amt treu u. fleiss zu verwalten, denen Oberen u. Vorgesetzten mit b höhrigem Respect u. Willigkeit zu begegnen, mit sein Herrn Collegen gutes Vernehmen u. Freundschaft pflegen, die Jugend zur Gottesfurcht u. anderen nü lichen Wissenschaften treulich zu unterrichten u. d mit die Schule in guten Aufnahmen zu unterhalt ermahnet wurde, ein gleiches geschehe an die Alumn u. andre, so diese Schule besuchen, zu Leistung G horsams u. Erweisung Respects gegen den neu Herrn Cantor u. wurde mit einem guten Wunsche v die Wohlfahrt der Schule beschlossen.

Nun hätte zwar nach der Art, wie es sonst geschehen pflegen, der Cantor seine Antwort dara thun sollen, es liess aber Herr Lic. Weiss sich v nehmen, wie eine Verordnung aus'm Consistorio, d er zugleich vorzeigte, an Herrn Superintendenten e gangen, krafft welcher der neue Herr Cantor d Schule präsentiret u. eingewiesen würde, dem Er ei

Ermahnung getreulicher Beobachtung des Amts u. Wunsch beifügte.

Herr Baum. Lehmann, der seine gratulation dem Herrn Cantori abstattete, erinnerte sogleich, dass diese Einweisung von dem Consistorio, oder dem es von demselben aufgetragen vormahls „nicht geschehen u. etwas Neuerliches sei“, welches bei E. E. Hochw. Rath errinnert werden müsse, dem ich hernach auch beytrat, es entschuldigte sich aber Herr Lic. Weisse, dass er solches nicht gewusst u. Er hiebei nichts mehr gethan habe, als was ihm aufgetragen worden.

Ehe diese Erinnerung geschehen, dankte der neue Herr Cantor E. E. Hochw. Rath verbundenst, dass derselbe bey Vergebung dieses Diensts auf Ihn Hochgeneigt reflectiren wollen, mit versprechen, dass er denselben mit aller Treue u. Fleiss abwarten, denen ihm vorgesetzten mit schuldigem Respect begegnen u. sich allerhalben so erweisen werde, dass man seine devoteste Bezeigung jederzeit spüren solle.

Wornächst die andern Herrn SchulCollegen ihm gratuliret u. wurde der Actus wieder mit einer Music beschlossen.

Als wir hierauf wiederum aufs Rathaus gelanget u. daselbst, was vorgegangen, referiret, wurde vor nöthig erachtet, diesfalls mit dem Herrn Superintendenten zu reden u. mir solches aufgetragen, welches ich acto Nachmittags bewerkstelligte, da derselbe sich vernehmen liess, es wäre die an ihn ergangene Verordnung des ausdrücklichen Inhalts, dass der neue Cantor von Ihm ein u. angewiesen werden solle, weil nun Er solches zu thun verhindert worden, habe Er es Herrn Lic. Weissen aufgetragen u. wolle hoffen, es werde derselbe von diesen Worten nicht abgegangen seyn, Er sey nicht gesonnen, E. E. Hochw. Rathe in seinen Gerechtsamen den geringsten Eingriff zu thun, müsse aber auch des Consistorii Verordnungen nachgehen, wolle daherò es morgen bey der

Session gedenken u. müsse hierunter ein andersmahl eine gewisse Abrede genommen werden, Hätte E. E. Hochw. Rath in dergleichen Fällen ein anderes hergebracht, wäre selbigem nicht zu verdenken, dass Er sich darbey zu verhalten suche.

Carl Friedrich Manser,
Ober-Stadt-Schreiber.

Nota. Als gleich bey unserm Eintritt Hr. Lic. Weiss uns vermeldete, wie von Hrn. Superintend. Ihm den neuen Cantorem einzuweisen aufgetragen worden u. wir ihm, wie es diesfals anders gehalten worden, vorstelleten, So liess Er sich vernehmen, dass Er es auch dabey lassen wolle, u. dennoch ist obiges von ihm geschehen."

Die Kirchenbehörde in Leipzig hatte, wie wir aus obigem Berichte ersehen, bei dieser Gelegenheit den Versuch nicht unterdrücken können, in das weltliche Amt des Stadtraths überzugreifen. Dieser wusste sein Recht mit Festigkeit zu vertreten. Wir geben den weiteren Verlauf dieser für das Cantorat der Thomas-Schule nicht unwichtigen Streitsache, in welcher Deyling eine vermittelnde und versöhnliche Stellung einnahm, unter Nro. 7 Band IV.

So war Bach in sein neues Amt eingeführt worden und wird es an der Zeit sein, desjenigen Theils der von ihm übernommenen Amtspflichten zu gedenken, der für die Geschichte seines Lebens und für die Entwickelung seiner höchsten künstlerischen Thätigkeit der weitaus bedeutendste ist, wir meinen seine Pflichten für die Kirche und die gottesdienstlichen Verrichtungen in derselben.

Bei dieser Gelegenheit sei vorab bemerkt, dass Bach, der als Cantor und Musikdirector an den vier Hauptkirchen Leipzigs den Organisten der letzteren vorgesetzt war, in diesem Dienste vorfand.*)

*) Acta der Superintendentur Leipzig.

an der Kirche zu St. Thomas den Christian Gräbert,
an der neuen Kirche Balthasar Schott,
an der Nicolaikirche Johann Gottlieb Görner.

Später wurde bei Gräbert's Abgange im Jahre 1730 Görner Organist zu St. Thomas und es trat Johann Schneider an seine Stelle.

In demselben Jahre wurde Gotthilf Gerlach zum Organisten an der neuen Kirche an Schott's Stelle ernannt.

Auch in der Pauliner-(Universitäts-)Kirche erhielt er das Directorium der Music, jedoch nur für den sogenannten alten Gottesdienst, d. h. bei dem Fest- und Quartal-Orationibus. Für den gewöhnlichen Dienst war Görner Musikdirector. Es hat hierüber eine weitläufige, wenig interessante Streitcorrespondenz mit dem Vorstande der Universität stattgefunden, welche an Kuhnau's Stelle sogleich Görner gesetzt hatte. Schliesslich wurde die Sache in der oben bezeichneten Weise verglichen, nachdem höheren Orts wiederholt Beschwerde geführt war.*) (S. Sicul. a. a. O. XX, S. 445).

Die Ordnung des Gottesdienstes in den beiden Hauptkirchen, deren Musik Bach vorzugsweise selbst zu leiten hatte, war nun folgende**):

A. In der Kirche zu St. Niclas.

a. Sonntag. Früh-Gottesdienst. An jedem Sonn- und Festtage wurden $^1/_2$7 Uhr die aus der römischen

---

*) Spitta hat das Verdienst (S. 39 ff., Th. II.), die hierauf bezüglichen Actenstücke, so weit sie von Bach herrühren, aufgefunden und veröffentlicht zu haben. Ich lasse dieselben nach seinem Werke Th. IV. unter 8 a. 1 bis 3 abdrucken.

**) Albrecht. Sächs. evangel. lutherische Kirchen- und Prediger-Geschichte. Leipzig. 1799. Wenn gleich aus dem Ende des Jahrhunderts, darf doch mit Bestimmtheit angenommen werden, dass in der Ordnung des lutherischen Gottesdienstes jener Zeit und der J. S. Bach's eine wesentliche Verschiedenheit nicht stattgefunden habe.

Kirche beibehaltenen Horae gesungen, worauf der Gottesdienst im Sommer und Winter um ½8 Uhr begann.

Die Kirchenmusik wechselte mit der St. Thomas-Kirche, fand also an jedem Sonntage in einer oder der anderen der beiden Kirchen statt.

Die Liturgie bestand aus:

1 einem Präludium.

2 einem Motettus oder Hymnus an Festtagen.

3 Dem Kyrie. Wenn Musik war, wurde es musicirt.

4 Dem Gloria in exc. etc. wie ad 3.*)

5 einem Präludium.

6 Der Herr sei mit euch!

7 einem Präludium und Lied oder Musik,

8 Der Epistel vor dem Altar gelesen,

9 einem Präludium und Liede.

10 Dem Evangelium, vor dem Altar gelesen,

11 Einem Präludium und dem Glaubensbekenntniss,

12 Der Predigt und dem Kanzellied,

13) Nach der Predigt fanden das gewöhnliche Gebet und die Abkündigungen statt. Dann folgte noch:

14) ein Präludium und Lied,

15) Die Communion,

16) Die Collecte und der Segen, endlich

17) das Schlusslied.

Die Mittags-Predigt wechselte mit der Thomas-Kirche und begann um halb 12 Uhr und Festtags um ein Viertel auf 12 Uhr.

---

*) Das Anstimmen des Gloria vor dem Altar durch den Geistlichen war ohne Zweifel eine alte, aus dem Römischen Ritual übrig gebliebne Gewohnheit, die man als unschädlich beibehalten hatte, und das wohl aus der sogenannten Kleinen Messe, welche Luther im Kyrie und Gloria in die protestantische Kirche mit übernommen hatte, hervorgegangen war.

Das Singen hiebei hatte der Cantor an der Nicolai-Schule zu besorgen.

Der Vesper-Gottesdienst fing um ein Viertel auf 2 Uhr an. Nach Beendigung des Gottesdienstes, gegen 4 Uhr, fanden Taufen und Trauungen statt, doch von letzteren nur die sogenannten ganzen und halben Braut-Messen.

Die Liturgie der Mittags-Predigt war folgende:

1) Präludium,
2) Motette oder an Festtagen Hymnus,
3) Präludium und Lied,
4) Psalm und die gewöhnlichen Betstunden. Gebete vor dem Altar verlesen,
5) Präludium und Lied,
6) Predigt und Kanzellied,
7) Das gewöhnliche Gebet und Fürbitten,
8) Präludium und Lied,
9) Collecte und Segen,
10) Lied.

b. Montags. Gottesdienst um ½7 Uhr und Trauungen.

c. Dienstags. Von 8 bis 11 und von 1 bis 3 Uhr Beichte und Trauungen.

Inzwischen wurden von den Choralisten die Horae gesungen. Um 2 Uhr wurde in die Betstunde geläutet, wobei der Quintus an der Thomas-Schule mit den Schülern der unteren Klassen zu singen hatte.*)

d. Mittwochs. ½7 Uhr Gottesdienst mit Communion. Das Singen hatten die Schüler der Thomas-Schule zu versehen.

e. Donnerstags. 2 Uhr Bussvermahnung. Das Singen hatten die Choralisten zu besorgen, welche auch zu Anfang des Gottesdienstes die Horas sangen.

*) Quintus, der 5. Lehrer, Baccalaureus funerum.

f. Freitags ½7 Uhr Gottesdienst. Das Singen hatten die Thomas-Schüler zu besorgen.

g. Sonnabends Beichte. Um 2 Uhr Gottesdienst und Vorbereitung zur Communion. Das Singen versahen die Thomaner, wobei auch die Orgel gespielt wurde.

B. In der Kirche St. Thomas.

a. Sonntags früh Anfang des Gottesdienstes, halb 8 Uhr. Die Mittags-Predigt abwechselnd bald zu St. Thomas bald zu St. Nicolai, im überigen wie unter A. a.

b. Montags Nachmittags-Predigt.

c. Dienstags Frühpredigt ¾7 Uhr.

d. Mittwochs 8 Uhr Beichte, um 2 Uhr Betstunde.

e. Donnerstags Frühpredigt und Communion.

f. Freitags 2 Uhr Betstunde.

g. Sonnabends wie Mittwoch ½2 Uhr Vesper. Die Schüler zu St. Thomas sangen zwei Motetten und ein Lied.

Wie sehr diese liturgische Einrichtung, welche im Uebrigen genau dieselbe wie in der St. Nicolai-Kirche, mit der zu Bach's Zeit gebräuchlichen übereinstimmte, ergiebt sich aus einer eigenhändigen Bemerkung desselben, welche er auf die Rückseite des Titelblattes der im Jahr 1714 componirten Cantate: „Nun komm, der Heyden Heyland" gesetzt hat.*)

Dort heisst es nämlich:

„Anordnungen des Gottesdienstes in Leipzig am 1. Advent-Sontag frühe.

1 Präludiret. 2 Motetta. 3 präludiret auf das Kyrie, so gantz musiciret wird. 4 Intoniret

---

* In der königlichen Bibliothek zu Berlin. Spitta ist der Ansicht, dass Bach im Jahre 1714 in Leipzig gewesen, und dort zu seiner Orientirung die obige Notiz gemacht habe. Hiefür liegt keinerlei innerer Grund vor.

vor dem Altar. 5) Epistola verlesen. 6) Wird die Litaney gesungen. 7) Prälud. auf den Choral. 8) Evangelium verlesen („und credo intoniret" ist durchstrichen). 9) Prälud. auf die Haupt Musik. 10) Der Glaube gesungen.*) 11) Die Predigt. 12) nach der Predigt wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen. . 13) Verba Institutionis. 14) Prälud. auf die Musik. Und nach selbiger wechselsweise prälud. und Choräle gesungen, biss die Communion zu Ende et sic porro."

Dieser ungeheure Apparat täglicher gottesdienstlicher Verrichtungen in zwei Kirchen, so wie die musikalische Aushülfe in zwei anderen Gotteshäusern, erforderte, wie man leicht begreifen wird, für den Cantor der Thomas-Schule, dem die Vorbereitungen für die Musik oblagen, eine nicht geringe Arbeitskraft und Aufopferungsfähigkeit. Motetten, Hymnen, Cantaten, das Singen der Horen und Lieder hörte nicht auf. In jeder Kirche wurde dasselbe an vier Tagen der Woche, jeden Sonntag ausserdem zwei Mal erfordert und die Choralisten hatten noch ihre besondern reichlichen Functionen.

Der Dienst, den Sebastian Bach zu leisten übernommen hatte, war hiernach kein leichter. Er verlangte grosse körperliche Anstrengungen und nahm eine ungewöhnliche geistige Regsamkeit in Anspruch.

Doch hatte er die Genugthuung, dass er sein Wirken und Streben unter seinen Händen und nach seinem Willen sich entwickeln sehen konnte.

---

*) Gerber, in seiner „Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen (Dresden und Leipzig, 1732) S. 261" sagt von dem „Glauben": „Der seelige Lutherus hat es in Reime gesetzt und einem Componisten eine Melodie dazu machen lassen, die bekannter Massen gar devot und andächtig klinget, weil die Worte gar langsam gesungen, und zuweilen, wiederholet werden." Es unterliegt keinem Zweifel, dass „der Glaube", von dem oben die Rede ist, dieses von Luther in die evangelische Kirche eingeführte gesungene Glaubensbekenntniss ist.

Auch gelangte er endlich in den Besitz eines Orgelwerks, welches eines so grossen Meisters würdig war.

Die Thomas-Kirche besass nämlich zwei Orgeln. „Die zwei schönen Orgeln, davon die grösseste mit der grossen Tafel so Anno 1597 die Antonier Herren von der Eiche anhero verkauffet,*) und in welcher man 1785 Pfeiffen zählet, 2906 fl. 12 gr. 6 Pf. gekostet, auch 1601 und 1720 (also drei Jahre vor Bach's Eintritt) repariret worden. Die kleine ist 1595 und also zwei Jahre eher in diese Kirche gekommen.“**)

Eine Beschreibung dieser beiden Orgeln aus der Zeit des grossen Meisters findet sich in dem Leipziger Chronikon, Buch III. Cap. 6. S. 110—111. Bei dem Interesse, welches diese Werke durch die lange Zeit gewonnen haben, in welcher Bach darauf gespielt und dieselben als Grundlage seiner Direction benutzt hat, ist diese Beschreibung Th. IV. unter Nro. 8 beigefügt.

Die zweite, kleinere Orgel ***) ist ohne Zweifel diejenige, welche bei der Aufführung der Matthäus—

---

*) Nach Albrecht's Sächsischer Evangelischer Prediger-Geschichte S. 274 und dem Leipziger Chronikon, wäre diese Orgel schon im Jahre 1525 in die Thomas-Kirche gekommen.

**) Das in gantz Europa berühmte, galante und sehens würdige Königl. Leipzig. 1799. S. 44.

***) Diese kleinere Orgel wurde im Jahre 1740 abgebrochen und an das Johannis-Hospital zu Leipzig verkauft.

„Prot. vom 21. May 1740.

Der Herr Geheimde Kriegsrath Lange als Vorsteher der Thomas Kirche vorgestellet, dass die alte Orgel in solcher Kirche bereits vor 15 Jahren dem Einfall gedrohet und dahero, weil ohne diess solche zum Verkauf sowohl in der Kirche beim Hospital St. Johannis als nach Kötteritz gesucht würde, um Resolution gebeten, ob solche taxiret und verkauft, der leere Platz aber sodann zur Erbauung von Capellen verwendet würde etc. etc.

Resol. Dass die Orgel fortkäme.

Prot.-Buch des Raths zu Leipzig. VIII. 63. S. 352.

Passion im Jahre 1729 neben der grossen Orgel der Thomas-Kirche verwendet worden ist.

Durch diese seine amtliche Stellung und die weitgreifenden Bedingungen, welche ihm dieselbe auferlegte, erhielt die Thätigkeit Bach's naturgemäss eine wesentlich andere Richtung, als in der sie sich in der letzten Zeit bewegt hatte. Der Orgel- und Klavier-Künstler als solcher trat in den Hintergrund gegen den Kirchen-Componisten, in dessen Schaffen, Dichten und Trachten sich die ganze Kraft seines gewaltigen Geistes concentrirte. Die instrumentale Richtung der Musik, welche in Cöthen vorherrschend gewesen war, ward, wenn auch nicht verlassen, doch mehr in den Hintergrund gedrängt gegen die kirchlichen Tendenzen, in denen der Meister von nun ab seinen bestimmten Lebenszweck erfüllen zu müssen glaubte.

Seine Entwickelung war vollendet. Er trat in sein neues Amt in jener Vollkommenheit über, in der ihn die Nachwelt mit Bewunderung und Staunen verehrt.

Er zeigt von hier ab in seinen Arbeiten durchaus nur jenen ihm so eigenthümlichen Styl in der höchsten Vollendung, welcher seine Arbeiten vor den Tonwerken anderer Meister in einer nie wieder erreichten Weise ausgezeichnet hat. Er hat ihnen dadurch jenen besonderen Reiz verliehen, der das betrachtende Gemüth derart erfüllt, dass es sich schwer loszuwinden vermag aus dem Bann, mit dem es von diesen mystischen Kunstschöpfungen umwoben wird.

Bach schrieb fast gar nicht mehr anders, als mit wirklichen Realstimmen, d. h. mit solchen, deren selbstständig gegenseitiges Ineinandergreifen die harmonische Wirkung bedingt und den Charakter des Tonstücks feststellt. Indem er diese Stimmen in völliger Freiheit behandelte, ihre Gangart nur durch die Gesetze des Wohlklangs und den Charakter bedingte, den er der Musik verleihen wollte, erhob er sich zu-

[illegible] von [illegible] über die Schulregeln, in denen die Kunstgenossen seiner Zeit sich zu bewegen pflegten. Sie [illegible] seine Werke in vollendeten Formen von der [illegible] an vor uns hin. Des sinnlichen Reizes entbehren sie der grossen Mehrzahl nach, ohne dass dieser vermisst würde. Sie beschäftigen Verstand, Phantasie und Gefühl in ununterbrochenem Gange, indem sie der grossen, erhebenden, feierlichen Gesammtwirkung auf die sie berechnet sind, jede andere Rücksicht unterordnen. Es liegt in ihnen eine überzeugende Macht, welche selbst auf diejenigen ihre bestimmte Wirkung nicht verfehlt, die nicht nur den Standpunkt der alten Meister, sondern auch Bach's Polyphonie insbesondere als einen überwundenen betrachten.

Wohl führen seine durchgehenden Stimmen und die dadurch hervorgebrachten eigenthümlichen Klangwirkungen nicht selten Härten mit sich, welche für einen Augenblick überraschend erscheinen. Doch lässt ihre Auflösung nie auf sich warten, und ehe das Schönheitsgefühl sich verletzt fühlen kann, ist es bereits befriedigt durch die unerwarteten Reize der Modulation, die sich daraus entwickelt haben. Ueberall fühlen wir uns dabei mitten hinein versetzt in den Charakter der Idee, die durch das Tonstück ausgedrückt werden sollte und kaum wird je dessen Einheit durch ungehörige oder fremdartige Elemente der Musik unterbrochen oder gestört.

Dass auch Bach in einem Theile seiner Werke dem Formalismus verfallen musste, wie dieser sich aus dem relativ beschränkteren Standpunkte der damaligen Kunst ergab, wer könnte es leugnen? Niemand hat es vermocht und vermag es, wie gross und gewaltig er uns erscheinen mag, sich so ganz und gar aus seiner Zeit loszuringen, dass nicht hie und da deren Einflüsse sichtbar bleiben müssten. Wir erkennen dies neben Bach an Mozart, Gluck, Haydn

und Händel und eine spätere Zeit wird es auch an Beethoven erkennen. Aber wie bei diesen grossen Meistern, so betrachten wir diese „veralteten“ Theile von Bach's Compositionen nicht als etwas Wesentliches derselben, sondern als Ausnahmen. Wir werden bei näherer Betrachtung des Einzelnen Gelegenheit und Veranlassung finden, hierauf zurückzukommen.

Dass Bach seiner kirchlichen Stellung und seines Eifers für diese ungeachtet sich doch nicht mit Einseitigkeit einer besonderen Richtung in seiner Kunst hingab, sondern den Reichthum seines schöpferischen Geistes nach allen Seiten frei ausströmen liess, davon zeugt die ungeheure Menge seiner Werke, deren wir aus der Leipziger Periode in jedem Zweige der Musik besitzen. Oratorien, Passions-Musiken, Cantaten, Motetten und Messen, Klavierstücke und Instrumentalwerke von seltenster Art und Ausdehnung, Orgel-Compositionen, Concerte und Phantasien, vor Allem jener reiche Schatz der herrlichsten Präludien und Fugen häufen sich zu wahrhaft erstaunenswerthen Massen an, ohne dass ein einziges Stück aus dieser unglaublichen Zahl dem andern an Werth nachstände.

Und wenn der grosse Meister, so beschäftigt mit kühnen Ideen und weit ausgedehnten Planen, mit treuer Sorgfalt Schüler unterweisend, weit über die Fähigkeit des einzelnen Menschen hinaus thätig war, so fand er doch noch Zeit, rastlos strebend fortzuarbeiten, um mit den Werken der grossen Musiker seiner Zeit bekannt zu bleiben. Händel, Caldara, Kaiser, Hasse, Graun, Zelenka, Telemann waren diejenigen, denen er in reiferen Jahren seine Aufmerksamkeit zugewendet hatte. Und mit welcher Sorgfalt er diese Arbeiten fremder Meister studirte, nach allen Seiten hin zu durchdringen suchte, das ersehen wir daraus, dass er, der eine so unerhörte Thätigkeit im Unterricht und in der eigenen Composition zu entwickeln gewohnt, dem die Zeit so kostbar wie wenigen

war, doch noch zahlreiche Arbeiten seiner Zeitgenossen mit eigner Hand copirt hat. Man kennt von solchen Abschriften eine nicht geringe Zahl, so eine sechsstimmige Messe von Palestrina, zwei andere Messen, wahrscheinlich von Lotti,*) ein Magnificat von Caldara und eines von Zelenka, ein Passions-Oratorium von Händel**) und eine Passionsmusik von Kaiser, eine kurze Messe von Wilderer,***) sechzehn Cantaten von Johann Ludwig Bach, ein Concert, muthmaasslich von Telemann, und verschiedene Klaviersachen von W. Friedemann Bach, sämmtlich in Partitur oder in Stimmen von seiner Hand geschrieben.

Alle diese Abschriften, so wie eine später zu erwähnende Graun'sche Passion zeugen endlich dafür, dass der grosse Meister nicht entfernt daran gedacht hat, der Kirchengemeinde zu Leipzig stets und vor allem nur seine eigenen Compositionen vorzuführen. Im Gegentheil sind diese Arbeiten eben ein sprechender Beweis, dass er in seine nunmehr „regulirte KirchenMusik" auch die Werke seiner ausgezeichneten Zeitgenossen aufgenommen hatte und diese mit derselben Sorgfalt vorbereitete und zur Aufführung brachte, wie dies, je nach den vorhandenen Mitteln, bei seinen eigenen Arbeiten der Fall war.

So erhielt er sich durch unerhörte Thätigkeit den Blick für die musikalischen Genossen seiner Zeit offen, so wusste er in die innersten Tiefen ihrer Werke

*) In jedem der beiden, Lotti zugeschriebenen Werke, unter denen die doppelchörige Messe lange Zeit für eine Arbeit J. S. Bach's gehalten worden ist, beginnt seine Handschrift erst in der zweiten Hälfte.

**) Ein in seiner Art vielleicht einzig dastehendes Schriftstück besitzt der Herr Dr. Härtel in Leipzig, nämlich eine kleinere Composition von Händel, deren Partitur von Händel's Hand, deren 4 Stimmen aber, und zwar schön und mit sichtlicher Vorliebe und Sorgfalt, von J. S. Bach geschrieben sind.

***) Wilderer war Kapellmeister in Stuttgart um das Jahr 1710.

einzudringen und so bewahrte er die strenge Abgeschlossenheit der eignen Kunstrichtung vor Einseitigkeit und Pedanterie.

Mit Erstaunen fragen wir uns, wo er die Zeit zu dieser umfassenden Thätigkeit gefunden, wie er sie überhaupt habe bewältigen können? Denn auch die reale Seite des Lebens verlangte von ihm ihren Zoll. Die Erziehung so zahlreicher Kinder, wie der Unterricht seiner Privatschüler erforderten fortwährend seine angespannteste Aufmerksamkeit.

In der That würde die Fähigkeit schon allein zur physischen Leistung solcher Aufgaben unerklärlich sein, wenn dem grossen Meister nicht zunächst jene Leichtigkeit zu Gebote gestanden hätte, vermöge deren er, der vor keiner Schwierigkeit zurückscheute, der umfassendsten Aufgaben, man möchte sagen spielend, Herr wurde.*) Zugleich aber besass er jene durch nichts zu erschütternde Gewissenhaftigkeit, welche von sich selbst das Höchste verlangt, um das Höchste zu erreichen, und welche die Beschwerden des Augenblicks unbeachtet lässt um des unübersehbaren Gewinnes so grosser geistiger Errungenschaften halber.

Diese sind ihm zu Theil geworden. Wie er als Lehrer und Virtuose auf dem Klavier das ganze System der Vergangenheit über den Haufen geworfen und sich zum eigentlichen Schöpfer der neueren Kunst

---

*) Man darf diese Aeusserung nicht in dem Sinne nehmen, als ob Bach bei dem Niederschreiben seiner Tonstücke nicht mit strengem Ernst und voller Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst zu Werke gegangen wäre. Wer sich hiervon überzeugen wollte, dürfte nur einen Blick in die Original-Partituren werfen, in denen Correcturen und Veränderungen sich oft bis zur Unleserlichkeit der Handschrift häufen. Wir mögen in dieser Beziehung beispielsweise nur auf die Autographen der Trauer-Cantate für die Königin von Polen, das Magnificat in es und vieler von Bach's Kirchen-Cantaten, z. B. Seelig ist der Mann und Siehe ich will viel Fischer aussenden, hinweisen.

des Klavierspiels gemacht, wie er in seinen Instrumental-Compositionen eine neue und glänzende, seine Zeit weit überragende Bahn beschritten hatte, während er im Orgelspiel noch immer unerreicht geblieben ist, so kündet seine kirchlichen Musiken in ihrem eigenthümlich ausgeprägten Charakter den Protestanten Bach als Tonsetzer des evangelischen Christenthums an, den Sänger des neuen Testaments, bewaffnet mit dem Schwerte des Glaubens, begabt mit dem Seherblick, der die innersten Empfindungen eines gläubigen Herzens in sich aufnimmt, den Verkünder ernster Wahrheiten im Gewande des Propheten.*)

---

* Man hat in neuerer Zeit öfters ausgesprochen und wir verweisen deshalb besonders auf den bereits erwähnten vortrefflichen Aufsatz Nr. 44 u. 45 der Bergschen Allgemeinen Musik-Zeitung, Jahrgang 1864, dass Bach Pietist gewesen sei, mindestens sich einer pietistischen Richtung angeschlossen habe. Möglich, dass die Ansichten über das, was man unter Pietismus im historischen Sinne zu verstehen habe, auseinandergehen. Wir unsererseits sind der Meinung, dass die strenggläubigen Lutheraner in Sachsen aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, unter ihnen Deyling und Bach, in die Kathegorie der Pietisten jedenfalls nach heutigen Begriffen nicht zu rechnen sind. Man darf den orthodoxen Glauben, das positive Christenthum, wie es sich in Bach's Werken ausspricht, nur nach der Zeit beurtheilen, in der der Tonsetzer lebte und wirkte. In ihr lag in jedem Falle nichts von jener weichherzigen, halb sinnlichen, halb übersinnlichen religiösen Richtung, die den Pietismus als charakteristisches Merkmal bezeichnen. Wer an dem positiven Glauben des Christenthums festhält, ist darum noch kein Pietist, und wer diesen Glauben wo es sein muss, d. h. in der Kirche und am rechten Ort, bekennt, ist darum noch ebenso wenig ein solcher. Bach gehörte der grossen Zahl von Männern an, welche in dem orthodoxen Glauben erzogen und ergraut, die strenggläubige Lehre ganz in sich aufgenommen hatten, mit ihr völlig verwachsen waren. Für einen Pietisten in seiner Zeit kann er den überfrommen, glaubensstarren Eiferern gegenüber, welche einen Theil der damaligen Kirche beherrschten, als ein freidenkender Mann gelten. Dies ergiebt sich am besten aus seinen Werken, die, wie wir an zahlreichen Stellen nachzuweisen nicht unterlassen werden, den theologischen Grundsätzen der damaligen Zeit gradezu widersprachen. In ihnen documentirt er, bei aller dogmatischen Strenge, offenbar einen viel freieren religiösen

A.

Die Kirchen-Cantaten.

I.

Allgemeines.

Als Bach den Dienst zu Leipzig angetreten hatte, konnte es ihm nicht entgehen, dass die dortige Kirchenmusik einer grösseren Aufmerksamkeit bedürfe, als ihr seither zu Theil geworden war.

Man hatte aller theologischen Festsetzungen ungeachtet bis dahin wenig daran gedacht, die kirchliche Figuralmusik, welche zu jener Zeit, wie bereits erwähnt, einen integrirenden Bestandtheil der lutherischen Liturgie bildete, mit den biblischen Theilen der gottesdienstlichen Handlung und mit der Predigt in eine innere Verbindung zu bringen. Zwar stand als ein Grundsatz für das Lutherische Missale fest und war von berühmten Theologen ausdrücklich ausgesprochen worden: „Dass es nicht jedem Cantori frey stehen solle, nach seinem Gefallen die Music und das Singen einzurichten und anzustellen: damit nicht ein jeder Organist ihm eine eigene Application, und ein jeder Symphoniste seine eigne Phantasie darein mache.“ Dennoch fehlte es an jeder, selbst nur ganz allgemeinen Uebereinstimmung zwischen der Musik und den an Sonn- und Festtagen in der Predigt und dem Gebet zu behandelnden Texten. Was gesungen werden

---

Standpunkt, als jene für zulässig hielten, wesshalb er auch in Mühlhausen nicht hatte zur Geltung kommen können. Wir sind daher vollständig mit dem einverstanden, was in dem obigen Aufsatz über seine kirchliche Richtung (No. 37) gesagt ist. „Er war ein treuer Diener seiner Kirche. Wahrheit, Ueberzeugungstreue, Aufrichtigkeit, ungeschminktes Gebahren bilden den Grundzug des Bach'schen Wesens. Die kirchlichen Anschauungen waren ihm die Lebensluft, in der er athmete, er war unermüdlich, ihnen immer wieder neuen Ausdruck zu geben, sie für sich zu vertiefen, ohne sie je in Frage zu stellen.“

sollte, wurde je nach den vorhandenen Mitteln und seinen besonderen Ideen nach wie vor von dem Cantor bestimmt.

So hatte die Kirchenmusik ihren eigentlichen Zusammenhang mit dem Gottesdienste eingebüsst. Die Wechselwirkung, welche zwischen dem kirchlichen Kunstgesange und dem Gesange der Gemeinde so unabweisbar nothwendig ist, war verloren gegangen. Wie es damit zu jener Zeit in Leipzig stand, wird man am besten aus dem Band IV. der Anhänge unter Nro. 9 mitgetheilten „Prospect zur Verbesserung der Kirchen Musik" ersehen, welchen Kuhnau am 29. Mai 1730 dem Rathe eingereicht hatte. Die Cantaten-Musik in der Kirche war den strenggläubigen Christen jener Zeit zudem an und für sich missliebig. „Wollen denn, sagt eine der zahlreichen Streitschriften jener Zeit, nun die Cantaten ein Theil von einer Opera sein, eine Opera auch ein Gewebe von Cantaten sein soll, so kann ich darinne nicht gefehlet haben, dass man bei Introducirung der Cantaten in die Kirchen-Musik versuchen wollen, die sogenannten Operen oder Singspiele auf gewisse Kreise in der Kirche zu introduciren."*) Es bedurfte einer grossen Kraft und eines reinen und festen Willens, um das richtige Verhältniss herzustellen.

Bach war es, der diese Aufgabe übernahm. Er hatte den Ort gefunden, wo er zur Ehre Gottes die „regulirte Kirchenmusik" ins Werk setzen konnte. Ihm hilfreich zur Seite stand Dr. Deyling (geboren 1677, seit 1730 Superintendent der vereinigten Land- und Stadt-Diöcese Leipzig), ein gelehrter Theologe und strenger eindringlicher Kanzelredner. Beider Bemühungen ist es gelungen, für die dortigen Kirchen eine Reorganisation der gottesdienstlichen Musik herzu-

---

*) Dr. J. Meyer. Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Musik (1726).

stellen. Indem Bach sich vor den Sonn- und Festtagen mit den Geistlichen besprach, sich den Inhalt ihrer Predigten im Voraus mittheilen liess, traf er seine Vorbereitungen mit besonderer Rücksicht auf diese. Deyling selbst, dessen energische, charaktervolle Persönlichkeit sich in dem von ihm in der St. Thomas-Kirche aufbewahrten schönen Bilde, in der kräftigen Figur und den unter dichten Augenbrauen voll Ernst und Ausdruck hervorschauenden vollen Gesichtszügen ausspricht, entwickelte in der Regel seine ganze Predigt aus dem Evangelio des Tages. Diesem Evangelio gemäss wählte und ordnete nun auch Bach seine Musik, so dass sie sich schon darum an das Uebrige anschliessen musste, ihm wenigstens nie fern stehen konnte.*) Ja er schickte, um sicher zu gehen, an Deyling zu Anfang der Woche jedesmal mehrere auf den Tag bezügliche Cantatentexte ein, aus denen jener auswählte.

Während er nun für die Osterzeit dem Gebrauche der lutherischen Kirche gemäss die Passions- und Festtagsmusiken setzte und die Weihnachts- und Pfingstzeit, so wie die Himmelfahrt Christi in eignen Festmusiken feierte, suchte er es auch möglich zu machen, dass für jeden andern Sonntag des Kirchenjahres eine der Bedeutung desselben entsprechende kirchliche Musik aufgeführt werden könne.

Wenn andere Meister seiner Zeit ihre Cantaten in Jahrgängen zusammengestellt und methodisch dem kirchlichen Bedürfniss gemäss in ein System gebracht haben, wie dies beispielsweise von Telemann bekannt ist,**) so war Bach wie keiner sonst der Mann, einer solchen Aufgabe im weitesten Umfange zu genügen.

---

*) Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst.

**) Telemann, „Harmonischer Gottesdienst, geistliche Cantaten auf die gewöhnlichen Sonn- und Festtäglichen Episteln, auf's ganze Jahr gewählet etc.“ Hamburg 1725.

Auf diese Weise ist die unglaublich grosse Anzahl jener herrlichen Werke entstanden, welche wir in seinen Kirchen-Cantaten besitzen.*) Bach hat deren fünf vollständige Jahrgänge geschrieben. Es müssten ihrer daher mindestens an 300 vorhanden gewesen sein. Leider ist eine grosse Zahl derselben verloren gegangen.**) Unsrerseits haben wir von den für bestimmte Sonn- und Festtage (ausschliesslich des Weihnachts-Oratoriums) gesetzten Cantaten 186 nachgewiesen, ausserdem noch 41, welche nicht für besondere Festtage oder specielle kirchliche Veranlassungen bestimmt waren. Wenn nun angenommen wird, dass von diesen letzteren Cantaten einzelne dazu gedient haben mochten, jene 5 Jahrgänge von Kirchenmusiken vervollständigen zu helfen, so würde immer noch der Verlust von etwa 180 dieser schönen Werke zu beklagen sein.

Bei der nach des Meisters Tode erfolgten Theilung seines musikalischen Nachlasses zwischen seinen Söhnen Friedemann und Carl Philipp Emanuel scheint der letztere zwei volle Jahrgänge erhalten zu haben. Von den hieher gehörigen Cantaten waren bis 1790 noch etwa neunzig beisammen. Friedemann aber, weil er wegen seiner kirchlichen Functionen zu Halle den besten Gebrauch davon machen konnte, hatte das meiste bekommen, und mit der Zersplitterung des ihm zugefallenen grösseren Antheils mag von den anderen drei Jahrgängen Vieles verloren gegangen sein.

Es ist leider nur bei wenigen dieser Cantaten bekannt, in welcher Zeit sie entstanden sind. Hie und

*) Bach nennt, wie sich aus dem alphabetischen Verzeichniss ergiebt, diese Kirchenstücke zum Theil Cantaten, zum Theil, der älteren Bezeichnungsweise entsprechend, zumal wo zwei Solostimmen den Hauptinhalt des Werks darstellen, Dialoge. Auch die Bezeichnung Concerto, Oratorium, Motetto kommt bei ihm häufig vor.

**) Vorwort zum 6. Bd. (der Kirchen-Cantaten) in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

da findet sich in der Original-Partitur die Jahreszahl angegeben, wie z. B. bei den Cantaten:

„Jesus nahm zu sich die zwölfe“ vom Jahre 1723.

„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, 1723.

„Aergre dich o Seele nicht“, 1723.

„Eine feste Burg ist unser Gott“, 1723.

„Mein liebster Jesus ist verloren“ aus dem Jahre 1724.

„Wer mich liebt der wird mein Wort halten“ aus dem Jahre 1731.

Aus demselben Jahre die Rathswahl-Cantate: „Wir danken dir Gott“.

„Ich rufe zu dir“, 1732.

endlich: „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ vom Jahre 1735.

Bei der weit überwiegenden Mehrzahl kennt man die Jahre der Entstehung nicht.

Es lässt sich jedoch bei Betrachtung der Werke des weiterhin noch vielfach zu nennenden Gelegenheitsdichters Picander eine Reihe von Bach'schen Cantaten auffinden, zu denen die Texte von diesem herrührten. Bei diesen kann man daher auch ungefähr die Zeit ihrer Composition vermuthen.

Es finden sich nemlich:

1) in dem 1. Band der Werke desselben die Texte zu den im Uebrigen zum grossen Theil verloren gegangenen Cantaten auf das Jubelfest der Uebergabe der Augsburger Confession im Jahr 1730 und zwar

a. zum 1. Jubeltage:
Singet dem Herrn ein neues Lied.

b. zum 2. Jubeltage:
Gott, man lobet dich in der Stille.

c. zum 3. Jubeltage:
Wünschet Jerusalem Glück.

2) Der 1. Theil der 2. Auflage von 1732 enthält S. 14 Die Cantate zur ersten Geburtsfeier der durchlauch-

tigsten Fürstin zu Anhalt-Cöthen im Jahre 1726.
„Steigt freudig in die Luft zu den erhabenen Höhen.
in die Cantate parodirt
Schwingt freudig euch empor.
ferner
S. 210. Die TrauerMusik bei dem Grabe des Herrn P. C. von P. am 31. October 1726 in der Cantate, Ich lasse Dich nicht, du seegnes mich denn"!
3) Der 2. Theil von 1729 enthält die Texte:
S. 50 der Rathswahl Cantate: „Wünschet Jerusalem Glück."
4) Der 3. Theil von 1732 enthält:
S. 87: den Text der Cantate: „Ehre sei Gott."
S. 92: „Gott wie dein Name."
S. 100: „Ich steh mit einem Fuss im Grabe."
S. 108: „Ich bin vergnügt mit meinem Stande
S. 104: „Herr, nun lässest du deinen Diener in Freuden fahren."
S. 111: „Sehet wir gehen hinauf."
S. 139: „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe."
S. 150: „Gelobet sei der Herr."
S. 152: „In allen meinen Thaten."
S. 175: „Man singet mit Freuden."

Die nicht geringe Zahl dieser bis zum Jahre 17 nachweisbaren Texte bestärkt mit grosser Wahrscheinlichkeit die Vermuthung, dass Bach die Mehrzahl seiner Kirchen-Cantaten in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Leipzig componirt habe. Dies würde auch seinem Bestreben, die Kirchen-Musik reguliren, vollkommen entsprechend gewesen sein.

Seine Thätigkeit auf diesem besonderen Felde der Kunst hatte freilich keineswegs erst dort begonnen. Im Gegentheil wissen wir und haben seiner Zeit darauf hingedeutet, dass einige von Bach's Cantaten früher

Perioden seines Lebens (1708, 1714, 1715, 1717) angehören.*) Aber im Grossen und Ganzen verdankt die Mehrzahl dieser Kirchenwerke doch ihre Entstehung seiner amtlichen Stellung an den mehrfach genannten Kirchen, und wie gesagt, muthmaasslich dem ersten Jahrzehend seiner dortigen Wirksamkeit.

Bach schrieb diese herrlichen Werke für den praktischen Gebrauch, den Gebrauch beim Gottesdienste. Der Zuhörerkreis war die Kirchengemeinde. An ihr ging die ungeheure Zahl derselben als Mittel der Erbauung, vielleicht in ihrer Weise gewürdigt, aber doch muthmaasslich ohne nachhaltige Aufmerksamkeit zu erregen, vorüber. Weitere Kreise nahmen daran schwerlich Antheil. Die Kritik, zu jener Zeit überhaupt noch in bescheidener Stellung, schenkte ihnen keine besondere Beachtung. Sie kamen und gingen, wie etwas Nothwendiges kommt und geht. Und doch handelte es sich um die edelsten Blüthen der evangelisch-kirchlichen Musik.

Freilich darf man bei Betrachtung der äusseren Erfolge die unzureichende Art und Weise, in welcher die Cantaten zur Aufführung gelangten, nicht ausser Acht lassen. Man vergegenwärtige sich die Mittel, über die Bach zu verfügen hatte (Bd. II.), man rufe sich die mühsame Geschäftigkeit in das Gedächtniss, in der er nach Gessner's, des Zeitgenossen, Zeugniss seinen Chor zu leiten gezwungen war, und man wird zugeben müssen, dass es eines in ganz ungewöhnlicher Weise künstlerisch geschulten Publikums bedurft haben würde, um volle und nachhaltig wirkende Erfolge hervorzubringen. Aber dieselbe Erwägung führt uns auch dazu, anzuerkennen, dass eine ganz aussergewöhnliche Hingebung an die Kunst und

*) W. Rust, im 13. Jahrgang der Bach-Ausgabe, 1. Lieferung, setzt auch die Entstehung der Copulations-Cantate: Der Herr denket an uns in die Zeit von 1708 bis 1714.

an die grossen Aufgaben, die Bach sich gestellt h
dann gerecht haben muss, um sich durch die in
von neuem hervorströmende Erfahrung nicht beirre
lassen, dass die Werke, die aus dem innersten W
eines tiefbewegten reichen Lebens hervorgingen,
in unumschränkender, in vollkommener Weise zur
führung gelangen konnten, bei der sein Orgel
das Gebäude überrauschende Tonmeer, das se
Beste empfing, das Beste thun musste.

Wenn man diese Momente gehörig in's Auge
so wird man sich nicht darüber verwundern kö
dass die Kirchen-Cantaten des grossen Meisters,
ungeheuren Zahl und grandiosen Schönheiten
achten, eindrucksvolle Vorübergehende, bald verge
nach seinem Tode fast verschollen waren.

Bach schrieb sie für die Gegenwart, die
wenig achtete, er schrieb sie für den Schmuck
Gottesdienstes, für den Ihm die Mittel so gut wie
sagt waren.

Aber nicht die äusseren Erfolge waren es
die er erbeutete und wirkte. Es war die innere
friedigung, die ihn dabei erfüllte, die Befriedig
dem Endzweck seines Lebens genügen zu kö

So stellt sich uns der grosse Meister grad
dieser seiner besonderen Thätigkeit als ein Bild
ster Treue in seinem Berufe dar, der ihn so erf
dass er die äussere Wirkung fast aus den Augen
ihren zu haben scheint.

Dies erkennt man unschwer aus dem Weser
Musik, wie ein Theil der Cantaten sie uns bietet,
der Vertiefung des Meisters in das eigne Inn
aus der geringen Beachtung dessen, was die
fassungsfähigkeit eines grossen Zuhörerkreises e
dem musste, aus der Abstractheit des Denkens
der Darstellung. Wir finden Bach grade in d
Werken oft in einer künstlerischen Abgeschlosse
in einem Fernhalten jeder sinnlich anregenden

kung, oft sogar in einer Unverständlichkeit der Auffassungs- und Ausdrucksweise, wie dies bei keiner anderen Gattung seiner Tonwerke, am wenigsten bei seinen Instrumental- und Orgelcompositionen der Fall ist.

Lässt von diesem Standpunkt aus ein Theil der Cantaten eine verschiedene Beurtheilung zu, so machen sie doch vor Allem es möglich, den grossen Künstler in seiner Besonderheit, seinem persönlichen Wesen, seiner vollen Erhabenheit zu erkennen. Sie ergänzen die Lücken, die uns bei der Betrachtung seines Lebensganges so oft bemerkbar werden.

Bei dem jetzigen Stande der Kunst, bei der Aufmerksamkeit, die ihr von allen Seiten her zu Theil wird, sowie bei dem gegenwärtigen Gange des öffentlichen Lebens und seiner kritischen Empfindlichkeit würde es freilich undenkbar sein, dass Kunstgestaltungen von so hervorragender Bedeutung, wie Bach's Kirchen-Cantaten es sind, ohne Würdigung bei Seite gelegt und vergessen werden könnten.

Schon die vorstehenden allgemeinen Bemerkungen zeigen, dass wir es in den Cantaten Bach's mit Werken zu thun haben, die in dem vollen Ernste eines evangelisch-christlichen Gemüths Wurzel geschlagen hatten. Bach war ein durch und durch frommer Mann von strengster Gewissenhaftigkeit, dem es um seine kirchliche Stellung voller Ernst war. Wie die Predigt den Text des Bibelspruchs erläutert, erklärt, nach allen Seiten hin auseinander setzt, so durchdringt auch er die biblischen Texte und führt sie in ihrer vollen Bedeutung in die Musik über. Deren Charakter, Wendungen, ihre Bildung und Melodie, Alles wird bei ihm zur Erklärung und Darstellung der Worte des Evangeliums, welche der Feier des Tages gewidmet waren, auf diese vorbereiteten, Sinn und Gedanken auf die Predigt überleiten sollten.

Dass der grosse Tonsetzer in der derartigen

Uebung seiner Kunst von seiner Zeit geleitet worden sei, kann nicht zweifelhaft sein. Er arbeitete ja für sie. Die orthodox-religiöse Richtung jener Zeitperiode, die Breite der kirchlichen Erörterungen, das Dogmatische ihres Inhalts konnten auf die Schöpfungen eines Mannes nicht ohne Nachwirkung bleiben, der eben im Sinne der die dortige Gemeinde leitenden Theologen zu wirken berufen war. Deyling war ein streng orthodoxer, eifriger Mann und die übrigen vier Geistlichen der Kirche sind es auch gewesen, wie Bach es war. Dass diese Nachwirkung besonders in den Einzel-Gesängen bemerkbar wird, bei denen schon die damals gebräuchliche Form nicht selten eine gewisse Trockenheit herbeigeführt hat, ist klar ersichtlich. Dennoch konnten die Kirchen-Cantaten, wenn sie nach ihrem unmittelbaren und ursprünglichen Zweck beurtheilt werden, nicht wohl anders gestaltet, nicht anders behandelt werden, als dies durch Bach geschehen ist. Und so ist es auch nicht zweifelhaft, dass sie ihrer Zeit und deren Bedürfnissen in vollem Maasse entsprochen, dass sie aber zugleich über diese weit hinausreichend eine bleibende und grosse Bedeutung für die Kunst gewonnen haben. Ob sie im dogmatischen Sinne kirchlich oder nicht kirchlich gewesen (cf. von Winterfeld, evangelischer Kirchengesang Th. III. S. 410 ff.), ob sie in diesem Sinne anders, ihre Zeit noch mehr überflügelnd, hätten gesetzt werden können, ob in ihnen, wie Zelter merkwürdiger Weise gesagt hat (Briefwechsel mit Göthe Bd. IV. Nr. 534 und 543) „entstanden ist was nicht besteht" und ob Bach in ihnen, wie Zelter* gleichfalls behauptet hat, dem Einfluss fremder Kunstrich-

---

*) Zelter scheint überhaupt kein besonderer Verehrer Bach's gewesen zu sein. In demselben Bande IV. S. 104 sagt er, indem von Forkel spricht: „Sebastian Bach, was sein Heil, der ihn gleichwohl zur Verzweiflung brachte, indem er seine Härten, Pe-

ungen (Couperin*) mehr als müssig unterrichtet gewesen sei. Alles das sind müssige Fragen dem gegenüber, was wir besitzen und bewundern. Kunstlied ist eben ein relativer Begriff und es kommt bei übergrosser Strenge darauf hinaus, dass am Ende nur der Choral, und kaum Choral noch dieser ernstlich bleibt. Wie Zelter gethan: Bachsche Kirchenstücke für sich allein zuzurichten, ist eine bedenkliche Sache. Er ist eben kein Schaum und Flittergold abzustreifen. Man mag einzelnes verachten, tadeln, verwerfen. Aber Aendern, Bessern, zurechtmachen kann man es nicht, ohne eben die Eigenthümlichkeit des Bachschen Genius zugleich mit zu beseitigen.**

Wenn, wie oben erwähnt, behauptet wurden ist, dass in Bach's Kirchen-Cantaten eigentliche Kirchenmusik nicht gegeben sei, dass sie für die Kirche im streng evangelischen Sinne nicht passten und in ihr eine bleibende Stelle nicht finden könnten, wenn man zur Begründung dieser Ansicht angeführt hat, dass die lebendige Wahrheit des Ausdrucks der kunstreiche, dem Laien nicht überall leicht verständliche Satz, selbst die Schwierigkeit der technischen Ausführung, welche die Künstler von dem Gottesdienst auf die praktischen

---

lanzen, Freiheiten und Frechheiten, nicht mit einer Grösse und Tiefe zusammenreimen konnte, die allerdings nicht zu verkennen ist. Nur muss man sagen, dass Forkel, wie seine Biographie des grossen Meisters ergiebt, diesen sehr wohl verstanden, seinen Geist förmlich in sich aufgenommen hatte. Ob man dies von Zelter behaupten könne, steht in jedem Falle dahin.

*) François Couperin, 1668 zu Paris geboren, von seinen Landsleuten „le grand" genannt, schrieb viele und sehr beachtenswerthe Klaviersachen, welche auch Bach kannte, schätzte und seinen Schülern zur Uebung empfahl. Sie zeichneten sich durch leichten gefälligen Styl aus und seine Manier zu spielen soll leicht und effectvoll gewesen sein. Er starb 1733.

**) Mit vollem Recht hat sich hiegegen auch die Vorrede zu Bach's Kirchen-Cantaten Nr. 40—51 in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft erhoben.

Forderungen der ausübenden Kunst zurückweise, diese Musiken dem Boden der Kirche fremd machten, ja wenn selbst die Form mancher Theile derselben, im Grunde das nicht ausschliesslich Choralmässige strengen Kritikern (wir nennen als solche eben Zelter und von Winterfeld) *) Veranlassung gegeben haben, den Kirchen-Cantaten Bach's den Charakter der Kirchlichkeit zu versagen, so sind dies Ansichten, welchen eine durchgreifende Berechtigung nicht zukommt. Winterfeld hat den Kirchenmusiken Bach's besonders (Th. III. S. 427) die zu künstliche Form zum Vorwurf gemacht. Er behauptet ausserdem, dass sie ein zu treuer Spiegel der Zeit seien, in der sie entstanden. Aber bestimmt denn die Form das Wesen und den Charakter einer Sache? Muss dieser nicht aus dem Inhalt geschöpft werden? Und liegt nicht, wenn in der That die Bachs'chen Kirchen-Compositionen ihre Stelle bei dem Gottesdienst nicht mehr sollten finden können, die Schuld dafür nicht vorzugsweise an dem veränderten Ritus desselben? Einen vorgeschriebenen und ein für allemal ausschliesslich gültigen Kirchenstyl giebt es nicht, und wenn anerkannt werden muss, dass Bach vorzugsweise und überall nur seinen eigenen Styl geschrieben hat, so kann dies eben nur zu der Frage führen, ob dieser Bach'sche Styl den Bedürfnissen des lutherischen Gottesdienstes seiner Zeit entsprochen habe und noch jetzt in der Kirche eine fromme und religiös gesammelte Stimmung erwecken könne? Diese Frage muss bejahend beantwortet werden. Hiemit ist aber die Sache selbst entschieden. Für die Kirche hat Bach aus vollster Seele und mit dem reichen Schatz seines grossen Genius gearbeitet. Nur im Sinne der Religion und der evan-

---

*) Nach der Neuen Berliner Musikzeitung Jahrgang XIX. Nr. 26. S. 202 erkennt auch Thibaut Bach nicht als wahren Kirchen-Componisten an.

gelischen Kirche sind seine derartigen Werke verständlich. Ihnen ihre Stelle dort versagen, sie allein in die Akademien und Gesangvereine verweisen, heisst ihnen ihren Boden entziehen, ihnen die Lebensluft nehmen.

Der wunderlichste Einwand, den der sonst so verdienstvolle v. Winterfeld gegen die Kirchlichkeit dieser Tonwerke erhebt, ist der, dass sich in ihnen eine zu grosse Hinneigung zu dem Theatralischen bekunde (S. 427).*) Bach hat sich gewiss in seinen für

---

*) Es ist dies dasselbe Bedenken, welches schon zu Bach's Zeit und lange vorher von strenggläubigen Männern gegen die Einführung der Cantaten in die Kirche erhoben worden ist. Dr. J. Meyer „Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissne Theatralische Kirchen-Musik (Lange 1722) sagt in der Vorrede:

„Weil ich bisher wahrgenommen, wie sehr von einigen Musicis, die nicht sowohl auf die Ehre Gottes und des Nächsten Erbauung, als auf ihren eigenen Ruhm gesehen, bishero getrachtet werden wollen, die von ihnen so hoch geschätzte Opern-Art auch in die Kirche einzuführen, und anstatt der bisher üblichen Sprüche (Motetten) die Zuhörer mit Cantaten zu belustigen: Die Liebe zu dieser Theatrischen Music-Art auch dermassen überhand genommen, dass man fast Niemahls einen Biblischen Spruch in denen Kirchen bei der Music ferner zu hören bekommt, so hab ich versuchen wollen, ob nicht diesem, der Ehre Gottes und der Erbauung des Nächsten so nachtheiligen Wesen durch eine vernünftige Vorstellung dieses Unfugs einiger Einhalt geschehen kann."

In Verfolg seiner weiteren Auseinandersetzungen kommt er dann (S. 141) auch auf dieselben Bedenken zurück, die v. Winterfeld angeführt hat, wenn er sagt: „Es bewegt der theatralische Cantatenstyl die Gemüther zwar wohl, aber nicht zur Andacht, sondern nur zur eitlen Freude, um sich die Ohren damit zu kützeln und die Gedanken mit Novitäten zu erfüllen."

In diesen Auseinandersetzungen lassen sich die Strenggläubigen damaliger Zeit erkennen, deren Gegensatz gegen die Auffassungsweise Bach's ein sehr hervortretender ist.

Dass diese Ansichten aber keineswegs vereinzelt dastanden, das möge man aus den ferneren ähnlichen Mittheilungen ersehen, welche im Laufe dieses Werkes, zumal gelegentlich der Passionsmusiken und des Rector Biedermann'schen Streits (Bd. II.) erfolgen werden.

den Gebrauch beim Gottesdienst bestimmten Schöpfungen von dieser Neigung nicht beherrschen lassen. Wohl aber mag er sich mit klarem Verständniss der Bedürfnisse der Kunst gesagt haben, dass der Ausdruck der Wahrheit in den Gefühlen und Empfindungen ein aus der Seele gegriffener sein müsse und dass er nicht das Recht habe, ihn zu opfern, weil die Bühne an ihre Kunstschöpfungen ähnliche Anforderungen stelle. Nur dann würde jener Einwand eine Berechtigung haben, wenn sich in Bach's derartigen Compositionen profane Gedanken, weltlich sinnliche Reizmittel fänden, welche dieselben um ihrer inneren Würdelosigkeit willen von der Kirche ausschliessen müssten. Dass dies irgendwo der Fall sei, hat Niemand behauptet und behaupten können. Wenn wirklich hie und da die Form der Arien sich den in dem Opernstyl jener Zeit gebräuchlichen Formen annähert, auch einige Chöre weniger polyphon als andere gesetzt sind, so kann dies gar nicht in Betracht kommen. Denn so wie Bach mit Recht die alten Kirchenweisen in ihrem innersten Werth und Kern in die damals moderne Musikrichtung aufnahm und dadurch jene wunderbar sinnigen Kunstgestaltungen geschaffen hat, die jetzt als Meisterwerke höchster Bedeutung anerkannt werden, so hatte er auch das Recht, die zu seiner Zeit bestehenden Kunstformen, so weit sie ihre Berechtigung hatten, mochten sie nun von Couperin, von Hasse oder von sonst wem herrühren, in den Kreis seiner Gebilde zu ziehen und nach seiner besonderen Individualität zu gestalten. Der „gusto“ hatte sich „verwunderungswürdig geändert“ und „die ehemalige Art der Musik wollte den Ohren nicht mehr klingen.“*)

Die Kunst kann und darf nicht still stehen, sie darf sich ebensowenig hergebrachten Formen sklavisch

---

*) cf. Bach's Schreiben an den Rath zu Leipzig vom 23. August 1730.

terordnen. Ihre Lebensbedingung ist das völlig freie fassen des Schönen, wie und wo sie es findet. Dies tte Bach richtig erkannt.

In seinen Kirchen-Cantaten treten nun alle jene sonderen Vorzüge und Eigenschaften, durch welche : grosse Tonsetzer sich vor allen anderen Kirchen-mponisten so bestimmt unterscheidet, auf das glän-ıdste hervor. Es ist in den Chören sowohl als in ı Arien eine Individualität und Objectivität des Aus-cks, welche, sobald man sie einmal in sich aufge-ımen hat, die Möglichkeit irgend einer anderen ffassungs- und Ausdrucksweise geradezu auszu-liessen scheint.

Es ist schon oben angedeutet worden, dass der ere Werth jener, uns noch in so grosser Anzahl bliebenen Cantaten nicht überall gleich sei, dass unter auch Werke geringerer Eindrucksfähigkeit, ır formell darstellenden Wesens befindlich seien. ınn man dies anerkennt, raubt man dem Ansehen l der Bedeutung Bach's in Bezug auf seine kirch-e Wirksamkeit nichts von ihrem Glanze.

Zu den in Schönheit und tiefer Wirkung her-tretenden Cantaten gehören im Allgemeinen die-gen, in denen das lyrische Element vorwaltet, wo künstlerische Gestaltungskraft den grossen Meister r das Abstracte dogmatischer Anschauungen, über Vertiefung in musikalische Probleme fort hebt, in en meistens zugleich das Element der Chöre und räle überwiegend ist. In allen Cantatenwerken er Gattung erscheint er in der vollen Kraft seines eigenthümlichen Wesens, gewaltig und gross, ein-glich und überzeugend, ein Riesen-Geist, dessen ıdgebungen sich in gigantischen Zügen darstellen. ist seine volle „männliche Kunst", die hier zur :heinung kommt. Und man darf, ohne unwahr zu , sagen, dass die grosse Mehrzahl seiner Cantaten Stempel dieses Charakters trägt.

In den Cantatenwerken, die man nicht unbedingt hierher rechnen kann, lässt sich mit einiger Genauigkeit erkennen, wie Bach, beherrscht von den contrapunktischen Grundlagen seiner Kunst, die Gedanken und Wendungen, durch die er auf die zuhörende Masse hätte wirken sollen, in sein eignes Innerstes verlegt, sich darin derartig vertieft hat, dass die künstlerische Reproduction zu einer gekünstelten, kaum dem gelehrten Fach-Musiker, geschweige dem Laien verständlich bleibenden Abstractheit hat führen müssen. Diese Stimmung findet sich, wohl durch die oft sonderbar unmusikalischen Textworte mit bedingt, vorzugsweise in denjenigen Cantaten vor, in denen die Arien vorwiegen. In diesen erscheint uns der grosse Tonsetzer oft in einer gewissen unnahbaren Isolirtheit, die wir zu erklären ausser Stande sein würden, wenn sie nicht eben aus dem allgemeinen Zusammenhange seines ganzen Wesens mit seiner Zeit, seiner speciellen Kunstrichtung und seiner religiösen Grundstimmung hervorginge.

Die äussere Form dieser Tonwerke ist je nach dem Inhalt der Texte und je nachdem der Meister in der Reihenfolge der einzelnen Nummern der Abwechselung und Anregung der zuhörenden Kirchengemeinde Rechnung tragen zu müssen geglaubt hat, so verschieden wie möglich. Wir finden ihrer die kurze, andere die verhältnissmässig sehr lang sind. Manche derselben sind in zwei Theile abgetheilt, von denen der eine vor, der andere nach der Predigt aufgeführt werden sollte. In einigen herrschen die Chöre vor, in anderen die Solosätze. Wir finden insbesondere eine Reihe von Cantaten, welche lediglich oder doch vorzugsweise für Solostimmen gesetzt sind, resp. theilweise von einer Chorstimme gesungen werden können. So:

„Jauchzet Gott in allen Landen“ und

„Falsche Welt, ich trau dir nicht“ für Sopran,

„Schlage doch gewünschte Stunde“ (nur aus einer Arie bestehend) und
„Widerstehe doch der Sünde“ für Alt,
„Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ für Tenor mit schliessendem vierstimmigen Choral,
„Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ für Bass, gleichfalls mit vierstimmigem Choral,
„Seelig ist der Mann“ für Sopran und Bass mit vierstimmigem Choral,
„Ach Gott wie manches Herzeleid“ für Sopran und Bass desgleichen,
„Wer mich liebt, der wird mein Wort halten“ mit vierstimmigem Choral,
„O Ewigkeit du Donnerwort“ für Alt, Tenor und Bass mit Choral.

Die meisten Cantaten enthalten einen einleitenden Instrumentalsatz mit darauf folgendem Chor, einige Recitative und Solosätze und endlich zum Schluss einen Choral, der, meist vierstimmig gesetzt, nicht selten mit lebhaft figurirter Orchesterbegleitung versehen ist.

II.

Die Texte.

Wie Bach bei Auswahl des kirchlichen Gehalts seiner Texte verfahren, ist oben angedeutet worden.

Ueber die äussere Form derselben finden sich in der von Mizler herausgegebenen „Musikalischen Bibliothek“*) Bemerkungen, welche es nicht unwahrscheinlich machen, dass sie unter Bach's eigner Theilnahme abgefasst sind. Es heisst dort (Abschnitt V. in Bezug auf die Nachrichten der Gesellschaft aus den Jahren 1746—1752): „Im fünften Paket der Societät hat der seel. Colega Bach eine dreifache

*) Band IV. S. 108.

Kreisfuge mit sechs Stimmen zur Auflösung vorgeleget.*) Auch sind die Texte zu den Kirchen Cantaten beurtheilt und dabei Verschiedenes nützliches erinnert worden etc."

Sollte die Gesellschaft, welche, wie sich aus den nachfolgenden Erörterungen ergeben wird, die dort niedergelegten Erfahrungssätze als förmlichen Beschluss festgestellt hat, jene Beurtheilung ohne Zuziehung und wesentliche Mitwirkung ihres ausgezeichneten Mitgliedes, der gerade in den Kirchen-Cantaten so Grosses geleistet hatte wie keiner je zuvor, vorgenommen haben? Gewiss nicht. Und deutet nicht schon die unmittelbare Verbindung dieser Mittheilung mit der Nachricht von der Vorlegung jener Kreisfuge Bach's darauf hin, dass es sich hier um die wesentliche Theilnahme desselben Autors an der Arbeit handele? Hiezu kommt, dass der Inhalt jener Beurtheilung in Bach's Cantaten streng berücksichtigt ist.

Es wird daher wohl dasjenige hier folgen dürfen, was darüber aufbewahrt ist, indem man eben darin die eigenen Grundsätze wiederfinden wird, nach denen Bach die äussere Structur seiner Kirchen-Cantaten eingerichtet wissen wollte, und welche er muthmaasslich selbst in dem Archive der musikalischen Gesellschaft niedergelegt hat. Es heisst dort:

„1) Eine Kirchen Musik, so bei den Protestanten für die Predigt aufgeführt wird, muss nicht zu lange dauern, damit der Endzweck der Musik, die Andacht zu befördern, dem Hauptendzweck, in der Gottesfurcht und christlichen Lehre unterrichtet und gestärkt zu werden, nicht entgegen sey, oder der Gottesdienst ohne Noth und Nutzen verlängert werde.

Im Winter sollen die Kirchen Musiken etwas kürzer sein, als im Sommer, sowohl der Spielenden

---

*) Siehe weiter unten.

als der Zuhörer wegen, weil eine strenge Kälte, so länger anhält, als sie der Körper vertragen kann, mehr die Andacht und Aufmerksamkeit verhindert als befördert. Aus der Erfahrung kann man das Maass bestimmen, nemlich eine Kirchen Musik aus 350 Takten verschiedener Mensur wird ohngefähr 25 Minuten Zeit erfordern solche aufzuführen, welches im Winter lange genug ist, im Sommer aber könnte man 8 bis 10 Minuten zugeben und also eine Kirchen-Cantate ohngefähr 400 Takte in sich halten. Es ist dabei die Meinung nicht, dass ein Componist sich mehr an die Zeit, als die Musik, einen Satz gehörig und in schöner Ordnung vorzubringen binden solle. Es kommt auf etliche Minuten nicht an. Wenn also eine Kirchen Musik nicht zu lange dauern soll, so müssen die Texte so eingerichtet sein, dass der Componist nicht so viel zu componiren hat. Das anständige Maass aber einer Kirchen Cantate scheint dieses zu sein:

a. Ein Choral von einer bis zwei Strophen, oder an desselben Stelle ein biblischer Spruch, der nicht allzulang ist.
b. Ein Recitativ von zwölf bis zwanzig Zeilen.
c. Eine Arie, Arioso, manchmal ein fugirender Choral.
d. Ein Recitativ.
e. Eine Arie.
f. Ein Choral oder Fuge zum Beschluss.

2) Was die Poesie überhaupt anlangt, so finden grosse Meister, die allzu feurige und allzu nachdrückliche Poesie nicht geschickt zu einem heiligen Ort, weil, wenn heftige Leidenschaften auszudrücken sind, der Componist, so er demselbigen eine Genüge thun will, sich leicht lächerlich machen kann. Man hat erfahren, dass eine unvergleichliche Passions-Musik in der Kammer eine gute und in der Kirche aber eine widrige Wirkung gehabt. Von einem geistlichen Poeten

für die Musik wird verlangt, dass er nicht nur der biblischen Schreibart mächtig sei und die Gabe habe, geistreich und erbaulich zu schreiben, sondern auch Einsicht in die Musik habe, dass er die Texte nach derselben gebührend einrichten könne.

3) Was die Arie anbetrifft, so hat die Societät folgende Regeln ausgemacht:

a. Eine Arie soll aus zwei Theilen bestehen und zu Ende des ersten Theils völlig der Verstand geschlossen sein.
b. Der Affect muss in jedem Theile nur einer und derselbe sein. Doch kann im zweiten Theil ein anderer, ja widriger Affect herrschen.
c. Eine Wiederholung vom Anfange, wenigstens von zwei Zeilen, schickt sich zur Musik sehr wohl in einer Arie.
d. Fragen sind am Schluss einer Arie nicht anzubringen.*)

4) Von Recitativen ist bestimmt: dass zwar die Reimen ohne Schaden fehlen könnten, aber doch besser wäre, solche mit Reimen zu verfertigen, wenigstens am Schlusse des Recitativs, wie es die Italienischen Poeten gemeiniglich zu halten pflegen. Trochäische Verse schicken sich nicht wohl zu Recitativen, ausser im Arioso, am besten aber die Jambischen, als die zur Erzählung am bequemsten sind. Weil man auch in Recitativen, der hergebrachten Weise nach, die Art der Madrigalen hauptsächlich zur Richtschnur haben soll, in welchen der längste Vers nur elf Sylben hat, so müssen die gar zu langen Verse von 14, 15 biss 18 und 19 Sylben gänzlich vermieden werden.

---

*) Diesen sonst richtigen Grundsatz finden wir in der Arie: „Ich ende behende“ der Cantate: „Seelig ist der Mann“ unbeachtet, indem diese mit der Frage schliesst: „Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?“

Denn solche lassen sich so wenig gut singen als gut lesen etc. etc."

Man wird bei Einsicht der Texte zu den Kirchen-Cantaten Seb. Bach's alle diese Bedingungen berücksichtigt finden, nur dass er diese Tonwerke nicht eigentlich mit dem Choral als solchem, sondern, was für ihn wohl gleichbedeutend war, meist mit einer Bearbeitung desselben begonnen hat.

Von dem, dem Text zu Grunde liegenden Kirchenliede behielt er in der Regel nur die Schlussstrophe unter choralmässiger Behandlung wörtlich bei. Im Uebrigen sind von dem ursprünglichen Text die Eingangsworte meist unverändert beibehalten worden, das Weitere aber dem Bedürfniss der Composition entsprechend umgeschaffen und dabei zum Theil in Verse gebracht, deren poetischer Werth oft mehr als zweifelhaft ist. Indess diese Worte entsprachen dem kirchlichen Bedürfniss, dem kräftigen Sinn und der orthodoxen Richtung jener Zeit. Jene abstracten Religions-Anschauungen, welche in den Arientexten ihren Ausdruck fanden, sind freilich der bleibenden Wirkung derselben nicht überall günstig gewesen. Dagegen haben sie den grossen Tonmeister oft zu einer Vertiefung der Ideen geführt, in welcher die Rücksicht auf eigentliche musikalische Schönheit in die zweite Linie trat und selbst die Verständlichkeit nicht immer leicht blieb. Man betrachte die weiterhin mitgetheilten Cantatentexte und den Text des Weihnachts-Oratoriums, und man wird diese Ansicht begründet finden.

III.

Das Orchester.

Das Orchester Bach's hat mit der gegenwärtigen Behandlung der Instrumental-Begleitung zum Gesange nichts gemein. Es ist nicht die allgemeine harmonische Grundlage des Tonstücks, es bildet vielmehr eine

mit dem Gesang auf besondere Weise correspondirende Tonmasse, deren einzelne Instrumentalstimmen in der Regel in völliger Selbständigkeit auftreten, sehr oft concertirend behandelt sind und in den reich instrumentirten Chören nicht selten sich in verschiedene gegen einander wirkende Orchestergruppen vertheilen.

Dass Bach bei dieser Benutzung der Instrumente seinem Hange zu gleichsam plastischer Darstellung der Gedanken und Worte des Textes gern Raum gab, zeigt sich oft genug. Am merkwürdigsten tritt dies in der für eine Altstimme gesetzten Cantate: „Schlage doch gewünschte Stunde“ hervor, in welcher neben der die Töne der Glocken darstellenden Instrumental-Begleitung die Glocke (Campanella in h und e) besonders gesetzt ist.*)

Die Tonwirkungen seiner Orchesterbegleitung sind oft in hohem Grade eigenthümlich. Welch anderer Meister würde es gewagt haben, eine Sopran-Arie nur mit 3 Oboen, dem Fagott und Grundbass begleiten zu lassen, wie er dies in der Arie: „Ich halt es mit dem lieben Gott“ in der Cantate: „Falsche Welt dir trau ich nicht“ gethan?

In diesen obligaten und concertirenden Stimmen des Orchesters wird fast durchweg eine gewisse Vollkommenheit der Technik vorausgesetzt. Oft genug werden Aufgaben gestellt, welche selbst bei vorhandenen reicheren Mitteln schwierig zu erfüllen bleiben werden, wie dies z. B. in der Cantate: „Es ist nichts gesundes an meinem Leib“ der Fall ist, in deren Eingangschor 4 Posaunen völlig obligat nebeneinander hergehend, mit 3 Flöten die Melodie des Hauptliedes über dem Chor und Orchester erklingen lassen.

Wenn man einen Blick auf die Mittel wirft, welche

---

*) Forkel findet indess hierin mit Recht ein Zeichen, dass diese Composition noch nicht in der Zeit seines geläuterten Kunstgeschmacks, sondern in einer früheren Periode seines Lebens entstanden sein müsse.

dem grossen Meister zur Ausführung seiner Werke zu Gebot standen und über welche er sich unterm 23. August 1730 ausführlich genug geäussert hat, so erstaunt man über die Kühnheit, mit welcher sein Orchester in der verschiedenartigsten und überraschendsten Weise zusammengestellt ist, über die Schwierigkeiten, die er den Instrumenten, insbesondere den in concertirendem Style behandelten, zumuthet und über die eingehende Kenntniss und Beherrschung der Eigenthümlichkeiten eines jeden derselben. In jedem Falle muss er nicht zu verachtende Instrumentisten gehabt haben, welche seinen Aufgaben nicht nur im Wesentlichen gewachsen waren, sondern die auch dem Bedürfniss gemäss verschiedene Instrumente mit Geläufigkeit zu handhaben im Stande gewesen sind.

IV.

Die Instrumental-Einleitungen.

Die einleitenden Instrumentalsätze, wo sie nicht unmittelbar dem ersten Chor angehören, sind deshalb von besonders hervortretendem Interesse, weil sie gewissermaassen das zu jener Zeit fast unausgebildete symphonische Element der Musik, die ersten Anfänge der selbständigen Orchesterwirkung, darstellen.*)

Wo diese Instrumental-Einleitungen nicht in der dem Meister eigenthümlichen breiten Weise die Hauptmotive des Eingangssatzes einführen, sind sie stets in besonders bezeichnender Charakteristik durchgeführt.

---

*) Wir haben früher gesehn, dass Bach schon in Celle diejenige Art der Instrumental-Musik, welche zu jener Zeit das symphonische Element darstellte, die französische Musik, kennen gelernt hatte, in der wohl vorzugsweise Lully zur Geltung gekommen war. Ob und in wie weit er Scarlatti's Ouverturen gekannt habe, in denen gegen die Lully's ein sehr bemerkbarer Fortschritt hervortrat, ist nicht bekannt geworden. Obschon die Entwickelung der Musik sich die ungeheuren Vortheile angeeignet hatte, welche die Kunst jenem

Man betrachte die Symphonie zu der Cantate: „Gleich-
wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt",
in welcher 2 Flöten, 4 Violen, Violoncello und Orgel
ohne Violinen, es wie Frühlingsregen aus milder Luft
herabrieseln lassen. In der Cantate zur Rathswahl
1731 „Wir danken dir Gott" finden wir eine Sym-
phonie, welche neben dem Orchester (3 Trompeten,
Pauken, 2 Oboen und Streichquartett) die Orgel als
Hauptstimme führt und in feurig schneller Bewegung
uns ein fast modern concertirendes Instrumentalstück
von glänzender und prachtvoller Wirkung darstellt.
Ferner: und die Auferstehungs-Cantate: „Die Erd
bebt, der Himmel jubilirt" durch eine in besor
ders reicher Instrumentirung (3 Trompeten, Pauken
4 Oboen, Fagott, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncel
und Bass ohne Orgel) gesetzte Symphonie von länger
Ausdehnung, eingeleitet, welche in schmetternde
Klängen und glänzenden Passagen festlich dah
schreitet. Die Cantate: „Am Abend aber desse
bigen Tages" beginnt mit einer langen Symphon
(Oboen, Fagott, Streichquartett), in deren sanfte
Charakter der Friede des sich neigenden Tages u
die Ruhe des Herrn sich darstellt, welcher, nachde
sein Leiden vollendet, von himmlischem Glanze u
flossen unter seine Jünger tritt. Ja wir finden in ein
der zweitheiligen Cantaten: „Geist und Seele wi
verwirret" zu jeder der beiden Abtheilungen ei
vollständig ausgeführte Symphonie mit der oblig
behandelten Orgel gesetzt.

Inzwischen giebt es auch Cantaten, in denen d

---

ausgezeichneten Tonsetzer verdankte, so ist doch nirgends ein Anhaltspunkt dafür zu finden gewesen, dass Bach sich speciell mit ihm u seinen Arbeiten, insbesondere denen kirchlichen Inhalts, beschäft habe. Seine Studien scheinen überhaupt wesentlich und mit Vorlie den deutschen Contrapunktisten und Tonsetzern zugewendet gewes zu sein, und so mag er denn aus Scarlatti's Reorganisation d Musik nur mittelbar Nutzen gezogen haben.

Chor ohne jede Instrumental-Einleitung direct beginnt (z. B.: „Wär Gott mit uns in dieser Zeit“ und: „Es erhub sich ein Streit“). Andere fangen mit einer Arie, wieder andere mit einem Recitativ an. Bach band sich eben an keine Form, sondern hielt sich nur an den Grundgedanken, welcher die von ihm beabsichtigte kirchliche Wirkung bedingen sollte.

V.

Die Choräle.

Im Allgemeinen hat Bach den Choral, auch wenn er nicht in allen Cantaten den Mittel- und Schwerpunkt der Musik bildet, doch als die eigentliche Grundlage dieser Gattung von Kirchenmusik betrachtet.

Dies zeigt sich nicht allein in der Behandlung der vierstimmig gesetzten Choralgesänge, mit welchen das Tonwerk in der Regel geschlossen wird, sondern vorzugsweise in den zahlreichen Figuralchören, in denen Bach die Melodie des Hauptliedes als Cantus firmus oder in Form von Zwischensätzen für den Gesang mit ersichtlicher Vorliebe benutzt hat. Er verwendete hier die Choralmelodie in der verschiedensten Form und Weise thematisch, liess sie in den Stimmen wechseln, in jeder nur möglichen Art paraphrasirt hervortreten.

Wir weisen in dieser Beziehung beispielsweise auf die Cantate: „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ hin, in deren Eingangschor der Sopran mit dem ersten Horn die Hauptmelodie bringt, während die anderen Stimmen unter den jubelnden, warm und prächtig dahin quellenden Klängen des Orchesters das Motiv desselben in der Verkleinerung ertönen lassen.

In der Cantate: „Meine Seele erhebt den Herrn“ ist die Melodie des Hauptliedes nicht bloss in dem Eingangschor und dem Schlusschoral, sondern auch in dem für Alt und Tenor gesetzten Duett: „Er danket

der Barmherzigkeit“ eingeführt, in welchem sie der ersten und zweiten Oboe und der Trompete gegeben ist.

In der schönen Cantate: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ findet sich eine Nummer, in welcher der Sopran zur Begleitung des Grundbasses und des Violoncello piccolo den Choral: „Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ“ zu singen hat.

Abgesehen von dieser Art der Anwendung bringt Bach den Choral hie und da noch in anderweiter höchst eigenthümlicher Weise zur Geltung. So führt er ihn in der Cantate: „Schwingt freudig euch empor“ ausser in dem Schlussliede noch zweistimmig (für Alt und Sopran) in merkwürdiger Verarbeitung und dann noch einmal für den Tenor als Cantus firmus zu einer lebhaft bewegten Instrumentalbegleitung vor. Es mag ferner auf die bei äusserst eigenthümlicher Benutzung und Verwebung der Sopran- und Altstimme als Zweiggesang behandelte Melodie des Chorals: „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ in der Cantate: „Wer da glaubet und getauft wird“ aufmerksam gemacht werden. Ja, Bach hat einmal den Choral geradezu als Recitativ gesetzt. In der Cantate: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ ist die fünfte Strophe: „Denk nicht in deines Drangsals Hitze“ in der schönen Melodie jenes Kirchenliedes als Recitativ für Tenor vollständig durchgeführt.

Wie sehr er sich nach dieser Richtung hin in Aufgaben vertieft hat, in denen er das Kirchenlied vor Allem zur Geltung zu bringen suchte, ersieht man aus den Cantaten: „Christ lag in Todesbanden“ und: „Lobet den Herrn, den mächtigen König der Ehren“, in welchen die Melodie des Chorals allen vorkommenden Nummern zur ausschliesslichen Grundlage dient.

In der grossen Mehrzahl der Cantaten, wiewohl nicht überall, ist der Choral am Schluss für 4 Stimmen

gesetzt. Doch finden wir ihn auch in chormässiger Art mit so reicher und kunstvoller Orchesterbegleitung versehen, wie Bach solche nur je in Anwendung gebracht hat und welche dem oft so prachtvollen Aufbau seiner Eingangschöre in nichts nachgiebt. So in der Cantate: „Lobet Gott in seinen Reichen", der Schlusschoral: „Wann soll es doch geschehen", so ferner der Schluss der Cantate: „Ein ungefärbt Gemüthe" mit dem reich instrumentirten Choral: „O Gott, du frommer Gott", so der Schlusschoral der Cantate: „Du wahrer Gott und Davids Sohn", mit dem wunderbar schön gesetzten, durch den Eingangschor der Matthäus-Passion so berühmt gewordenen alten Kirchenliede: „O Lamm Gottes unschuldig", in dessen reicher Behandlung sich die ganze Grösse und Meisterschaft Bach's in vollstem Glanze darstellt, so ferner in der Cantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" auf den eigenthümlichen fast homophon gesetzten Chor: „Mein Jesu, mein Helfer, mein Port", der Choral: „Weil du vom Tod erstanden bist", welcher zu dem in figurirter Weise gesetzten Streichquartett und den 3 Trompeten und Pauken eingeführt wird und mit einem kurzen und glänzenden Figuralsatz endigt.

Auf der andern Seite lässt Bach häufig den recitativischen oder ariosen Gesang durch Choräle in der eigenthümlichsten Weise unterbrechen.

Hierher gehört, wenn von gleichartiger Behandlung in den Passionsmusiken abgesehen wird, beispielsweise aus dem Weihnachts-Oratorium das Recitativ: „Wer kann die Liebe recht erhöhn" mit dem von dem Sopran gesungenen Choral: „Er ist auf Erden kommen arm" (Melodie: „Gelobet seist du Jesu Christ"). Eben dahin gehört auch aus der Cantate: „Ach Gott, wie manches Herzeleid" das Recitativ des Tenor (d-dur $^4/_4$) mit dem Choral: „Wie schwerlich lässt sich Fleisch und Blut".

Diejenigen Cantaten, in denen der Choral nur in sehr zurücktretendem Maasse verwendet wird, sind selten. Ausnahmsweise finden wir freilich auch solche, z. B.: „Geist und Seele wird verwirret", ferner die Mehrzahl der nur für Sologesang gesetzten Cantaten, in denen er gar keine Stelle gefunden hat.

Im Uebrigen sind die Choralwerke Bach's, soweit sie als vierstimmig gesetzte Gesangstücke dastehen, von so eigenthümlicher Bedeutung und für die Erkenntniss des Bach'schen Geistes von so hervortretendem Charakter, dass dieselben umsomehr einer abgesonderten Betrachtung unterworfen werden müssen, als bei dieser Gelegenheit auch die in den Passions-Musiken und übrigen geistlichen und Kirchenwerken vorkommenden derartigen Tonstücke zusammengefasst werden können. *)

VI.

Die Recitative.

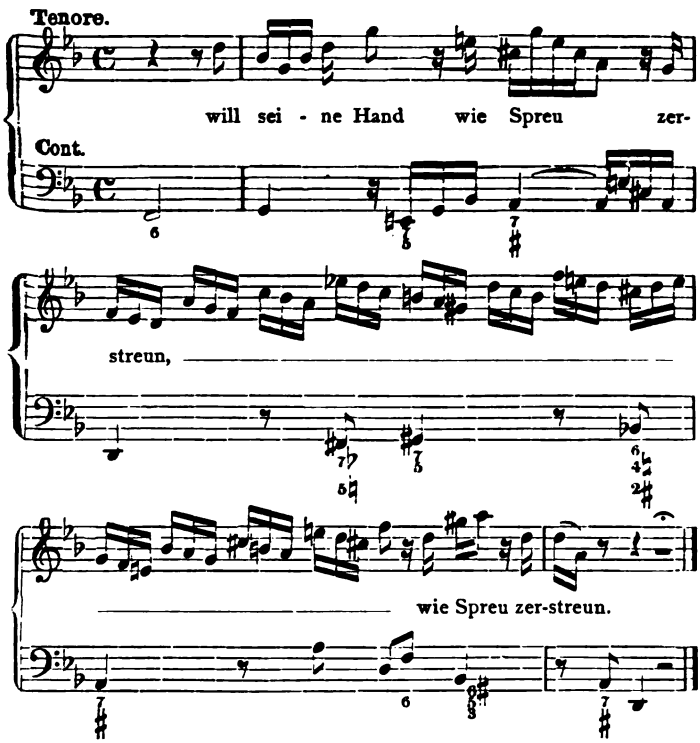
In den Recitativen finden wir jene eigenthümlichen Besonderheiten wieder, welche wir bei den Recitativen in den Passionsmusiken zu bewundern haben und über welche wir uns dort weitläufiger verbreiten werden. Ihre eigenthümliche Declamation ist von der überraschendsten Prägnanz.**) Sie wurden meist nur von dem Grundbass und der Orgel (oder dem Klavier) begleitet. Nicht selten ist jedoch das

---

*) Siehe Band II. Lit. E.

**) Reichardt, der, wie man weiter unten sehen wird, überhaupt kein Freund Bach's gewesen ist, tadelt (Berliner Musikalische Zeitung 1805. S. 202) dessen Declamation als unnatürlich, gezwungen, mit auffallendem Ausdruck einzelner Worte. Er findet, dass die Wahrheit und Natur der Declamation durch die überladenen Bässe zerstört werde und dass das unnatürliche, gesuchte und unsingbare seiner Melodien so in die Augen falle, dass es keines Commentars dazu bedürfe. Er führt zum Erweise seines Urtheils verschiedene Beispiele aus einzelnen Cantaten

Streichquartett dazu gesetzt. Oft gehen sie in ein sogenanntes Arioso über, oft auch fällt die recitativische Form in die figurirte Musik, wie beispielsweise das Recitativ der Cantate: „Meine Seele erhebt den Herrn“, in welchem der Tenor bei den Worten: „Will seine Hand wie Spreu zerstreun“ in echt Bach'scher Weise, nachdem eine gebrochne Figur das Wort Spreu gemalt, das „zerstreun“ in langen, leicht hingeworfenen Triolen darstellt,



an; doch findet sich in diesen eben nur das volle Wesen Bach'scher Declamation und Anschauungsweise treu ausgeprägt, und es scheint daher, dass der sonst so ausgezeichnete Kritiker dem Verständniss und der Würdigung der Eigenthümlichkeiten Bach's zu wenig Rechnung zu tragen geneigt gewesen sei.

deren Bewegung, hin und her fliegend, dem im Winde bewegten Staube gleicht. In der Cantate: „Meine Seufzer, meine Thränen“ finden wir ein Recitativ für Alt: „Mein liebster Gott,“ welches bei den Worten: „Allein ich muss doch noch vergebens flehen“ in jene melismatisch-melodiösen Harmonienfolgen übergeht, welche bei Bach stets eine so unvergleichliche Wirkung hervorbringen. Wir finden ferner in der Cantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ ein Tenor-Recitativ, dessen reich figurirter Gesang die recitativische Form völlig verlässt. Ebenso geht das Bass-Recitativ in der Cantate: „Der Himmel lacht, die Erde jubilirt“, welches mit den Worten: „Erwünschter Tag“ beginnt, bei häufigem Wechsel der Tempi fortwährend in den gebundenen Gesang über und verlässt diesen wieder, so dass die Form des Recitativs kaum noch erkennbar bleibt.

VII.
Die Arien.

Was die Bach'schen Arien betrifft, über welche bereits oben Andeutungen erfolgt sind, so muss hier, wie bei der Besprechung der Passions-Musiken, auf den Standpunkt hingewiesen werden, von dem aus deren Beurtheilung erfolgen muss, den Standpunkt der religiösen Feier, deren Hauptbestimmung die Kirchenmusik Bach's war.

In den Cantaten nimmt die Arie eine sehr hervortretende Stelle ein. Sie überwiegt nicht selten sogar das Element des Chorals. Wir finden Cantaten, in denen mehrere Arien mit einander wechseln, mitunter schnell und ohne Dazwischentreten von Chören auf einander folgen, ja wir finden eine ganze Reihe von Cantaten, welche neben dem Recitativ und den Instrumental-Einleitungen nur Arien, keine Chöre und nur zum Theil am Schluss Choräle enthalten. Unsrer Zeit und unsrem Auffassungsvermögen, wie dies sich

nun gerade herausgebildet hat, sind diese Tonstücke theilweise ferner gerückt, als dies bei den anderen Bach'schen Compositionen der Fall ist. Viel trägt hiezu der abstract religiöse Text, manches die hie und da veraltet erscheinende dreitheilige Form, manches auch die breite Ausnutzung der Motive und die polyphone Behandlung der Gesangstimme zu den obligaten Instrumenten bei. Nicht alle Arien sind in der auch unserm heutigen Empfindungsvermögen zusagenden Gefühlstiefe und Ausdrucksfülle behandelt, welche wir in der Matthäus-Passion bewundern, oder wie dies bei der berühmten, melodisch reizenden Sopran-Arie: „Mein gläubiges Herz" aus der Cantate: „Also hat Gott die Welt geliebt", oder der selten schönen, die rührendste Frömmigkeit athmenden Alt-Arie aus der Cantate: „Bedenke, Herr, wie es uns geht" der Fall ist.

Um diese Musikstücke, so weit sie nicht eben der Zeit verfallen sind, vollständig erfassen zu können, bedarf es der Sammlung des Geistes und der hingebenden religiösen Stimmung.*) Es bedarf aber auch einer gewissen Vertrautheit mit dem Charakter der Bach'schen Melodien. Wenn Forkel von diesen sagt: „Nicht Eigenschaft, sondern vielmehr eine Folge ihrer

*) Reichardt war in seinem Kunstmagazin von 1782 der Meinung, dass die Arie überhaupt nicht in die Kirche passe, und dass auch das Recitativ nicht dorthin gehöre. Er sagt: „In der einzelnen Arie stört die schöne Stimme die Andacht ebensosehr als die schlechte, und vielleicht noch mehr, denn sie zieht unsre Aufmerksamkeit an sich und vergnügt uns da, wo wir gerührt und erbaut werden sollen, und zwar auf andre Weise gerührt, als die Schönheit der Stimme thut. Nur der reine, einfache, aus der bestgeordnetsten Harmonie entspringende Gesang ist der wahre, edle, der ächte Kirchengesang, und der kann am vollendetsten nur in den Chören stattfinden."

Es hat diese Ansicht eines für seine Zeit sehr bedeutenden Kritikers hier nicht übergangen werden dürfen, obschon ihr nicht zuzustimmen sein wird. Jeder Gesang, sei er Arie, Recitativ, Chor oder Ensemble, gehört in die Kirche, wenn er kirchlich und in der ge-

Eigenschaft ist es, dass sie nie veraltet. Sie bleibt ewig jung und schön, wie die Natur, aus welcher sie entsprungen ist", so hat er hierin nur bis auf einen gewissen Punkt Recht. Wie sehr man diese kunstvollen und merkwürdigen Gebilde des grossen Meisters mit ehrerbietiger Bewunderung betrachten möge, ihre Wirkung ist nicht überall die, welche wir von solchen Schöpfungen zu erwarten berechtigt wären. Denn es liegt nicht entfernt in ihrem Charakter, durch ihr Wesen anziehend, unterhaltend, genussreich zu wirken. Das, was der Arie in der Oper ihren Reiz verleiht, ist hier von vorn herein ausgeschlossen. Nur die ernsten grossen Gedanken, welche Situation und Text als nothwendig ergeben, treten darin, oft mit ascetischer Strenge, in den Vordergrund. Es sind Fragen höchsten Gewichts, die mit der heiligen Schrift in der Hand Antwort erheischen und sie so empfingen. Hier fällt alles ab, was nur der sinnlichen Empfindung, dem Schönheitsbedürfniss entspricht, und als Wesentliches bleibt die Vertiefung in dem Haupt- und Grundgedanken, den der Meister für den Ausdruck seiner Empfindung nothwendig erachtete. Sehr richtig bemerkt Rochlitz in dieser Beziehung:*) „Bach nimmt in seinen Werken den ganzen Menschen in Anspruch. Er ist sehr selten schmeichelnd und giebt also der Sinnlichkeit wenig, der Phantasie giebt er zwar mehr, doch keinen reichen Genuss. Oft ergreift er das Gefühl, fasset es kräftig und leitet es unverrückt, wohin er es haben will, und hält es kräftig fest. Am meisten hingegen regt er an und beschäftigt den Verstand. Wer daher nicht nachdenken mag, für den sind seine

---

eigneten Stimmung gesetzt ist und in dieser vorgetragen wird. Wer sich durch die Schönheit des Gesangs einer Arie aus seiner Erbauung bringen lässt, hat wohl von vorn herein die richtige Stimmung nicht mit sich gebracht.

*) Allgemeine Leipziger Musik-Zeitung. 1803. S. 514 u. f.

Werke wenig und nie wird er ihr Wesentliches fassen und geniessen können."

Diese Aeusserung, welche in beschränktem Sinn aufgefasst werden muss, ist mit besonderer Schärfe für die Arien zutreffend. Die Begleitung derselben ist im Gegensatz zu der reichen Orchestermasse, welche den Chören gegeben ist, meist einfach. Oft besteht sie nur aus dem Grundbass, dem das Accompagnement hinzugedacht werden muss, oft neben diesem nur in einem in concertirendem Styl gesetzten Instrumente. In einzelnen Cantaten finden wir die Arien in einer Weise zu der obligaten Orgel gesetzt, welche lebhaft an jene Aeusserung Mizlers erinnert, „dass man mitunter bei der Begleitung Bach's ein Concert zu hören glaube".

Wo mehrere Arien vorkommen, pflegt, gleichsam zur Erhöhung des Reizes und zu Steigerung der Wirkung, die vollere Instrumentirung, je nach dem Charakter der Worte in einer ausserordentlich wechselnden Mannigfaltigkeit angewendet zu werden. Doch bindet sich Bach überhaupt an keine äussere Form und Regel und wiederholt sich bewusster Weise nicht. Er handelt auch hierin, wie in allen seinen Werken, in völligster Freiheit.

Im Allgemeinen darf man bei der Beurtheilung der Arien Bach's, sie mögen vorkommen wo sie wollen (und dies wird im Voraus für die Passions-Musiken, Messen, Oratorien und Cantaten gelten können), nicht übersehen, dass auf dem Accompagnement ein sehr wesentlicher Theil der Wirkung beruhte, und dass viele Arien völlig unverständlich bleiben würden, wenn man sie nur mit den von Bach dazu gesetzten Instrumenten darstellen wollte. Diese letzteren erscheinen im Wesentlichen nur als ein Theil der Ausführung derjenigen volleren harmonischen und contrapunktisch-melodischen Behandlung, welche Bach bei der Composition im Auge gehabt hat. Leider ist die Kunst

des Accompagnements, welche zu jener Zeit für jeden Musiker von Rang eine selbstverständliche Nothwendigkeit war, in Folge der gänzlichen Umgestaltung der äusseren und inneren Bedingungen, unter denen die Componisten unsrer Zeit zu wirken berufen sind, gänzlich verloren gegangen.*) Es darf somit auch die geringere Zugänglichkeit und Ausführbarkeit Bach'scher Arien nicht in Verwunderung setzen.**)

---

*) Bei dieser Veranlassung sei es erlaubt, aus einem Werke C. Ph. E. Bach's (Der wahren Art des Klavierspiels, Berlin 1753) nachzuweisen, welche Ansprüche damals an das Accompagnement gemacht worden sind. Man verlangte zu jener Zeit, „dass der Klavierist einen aufgegebenen Satz nach den strengsten Regeln der Harmonie und Melodie aus dem Stegereif durcharbeiten, aus allen Tönen mit gleicher Leichtigkeit spielen, einen Ton in den andern im Augenblick ohne Fehler übersetzen, alles ohne Unterschied vom Blatte wegspielen soll, es mag für sein Instrument gesetzt sein oder nicht! Der Accompagnist muss die Wissenschafft des Generalbasses in seiner völligen Gewalt haben, selbigen mit Unterschied, oft mit Verlängerung, bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant, bald nach einem zu wenig oder zu viel, bald gar nicht und bald sehr falsch bezieferten Basse spielen". Diesen Generalbass muss er manchmahl aus Partituren von vielen Linien, bei unbezieferten oder oft gar pausirenden Bässen, wenn nemlich eine von den anderen Stimmen zum Grunde der Harmonie dienet, und dadurch die Zusammenstimmung verstärken soll, ziehen — und wer weiss alle Forderungen mehr?" (cf. auch Cap. 29 des zweiten Theils. Berlin 1762.)

Man sieht hieraus, als welch ein ernstes Studium die Musik im vorigen Jahrhundert und insbesondere in der Bach'schen Schule betrachtet worden war und wie weit die Uebung derselben von den Anforderungen, die man heutigen Tags selbst an geübte Fachmusiker zu stellen pflegt, abweicht, wie weit diese hinter den damaligen Elementar- und Grundbedingungen zurückbleiben.

**) Robert Franz hat den verdienstvollen Versuch gemacht, für eine Reihe von Arien Bach's ein im Sinn und Charakter ihrer Composition ausgearbeitetes vollständiges Klavier-Accompagnement zu setzen. Gewiss ist es in hohem Grade anerkennenswerth, diese Musikstücke auf diese Weise unsrer Zeit näher anrücken, und den, ihrem Geiste theilweise fehlenden Körper ergänzt zu sehen. Freilich bieten diese Ergänzungen, indem sie, was für Orchester und die Füllstimmen der Orgel geschrieben und auf Akustik grosser Räume berechnet war, auf

VIII.
Die Chöre.

Am siegreichsten zeigt sich das grosse Genie des Meisters in den Chören. Man erstaunt bei Betrachtung ihrer Anlage und Durchführung über den Reichthum an Ideen und die Meisterschaft in deren Darstellung, über die kunstvolle Art, in der die Verbindung der Hauptmotive mit den Nebengedanken, so wie die Einflechtung und Durchführung der Choral-Melodien stattfindet, über die Mannigfaltigkeit in dem Wechsel und der Anwendung der letzteren, vor allem aber über die Einheit, die in diesen Tonstücken, ihrer Ueberfülle an Detail ungeachtet, herrscht. Dabei sieht kein Stück dem andern ähnlich. Bach malt im Grossen und im Kleinen, ohne bei aller Naivetät jemals kleinlich zu werden. Jedes Wort zeichnet musikalisch den Gedanken, jede Phrase, sowohl der Stimmen als der Instrumente, ist dem allgemeinen Charakter des Tonstücks unmittelbar angehörig. Wenn alles dies auch von den Sologesängen gilt, so ist es doch vorzugsweise bei den Chören von erhöhtem Interesse, deren so viel reichere Ausführung zu weiter greifenden Anforderungen an den Componisten führt. In der That ist in ihnen jede einzelne Stimme in vollendeter Unabhängigkeit behandelt, ohne je aus der Allgemeinheit oder besonderen Einheit herauszutreten.

---

die Zimmerwirkung reduciren und selbst die Gesangstimme nicht überall ohne Modification lassen, immer nur ein, auf subjectiver Auffassung beruhendes Arrangement, dass sich mehr oder minder von der durch den Meister beabsichtigten Wirkung entfernt. Dennoch liegt in solchen Versuchen ein nicht genug anzuerkennendes Streben, den Ueberlieferungen Bach's gerecht zu werden, sie in unsre Zeit überzuführen. An sich hat die Bach-Gesellschaft zu dieser auch von ihr erörterten Frage die einzig richtige Stellung eingenommen, indem sie in ihrer Ausgabe nur das gegeben hat, was Bach, vollständig oder nicht, niedergeschrieben hatte.

Zumal in den Eingangschören herrscht ein so fest ausgeprägter Charakter vor, dass er die ihm aufmerksam folgende Kirchengemeinde nothwendigerweise unmittelbar in die durch den Text des Gottesdienstes gebotene kirchliche Stimmung überführen musste. Man betrachte den herrlichen Eingangschor der Cantate: „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden", oder den glänzend feurigen Chor: „Lobet Gott in seinen Reichen", oder das tiefschmerzliche: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen". Ueberall wird man dies bestätigt finden. Wer könnte bei Anhörung des Chors: „Lasst uns jauchzen" aus der Cantate: „Herr Gott dich loben wir" eine andre Stimmung als die des Jubels und der heiligsten Freude empfinden? Wer fühlte sich bei dem fünfstimmig gesetzten Eingangschor der Cantate: „Der Himmel lacht, die Erde jubilirt" nicht zu jenem frisch erregten Aufschwung mit fortgerissen, in welchem die Auferstehung des Herrn gefeiert wird?

Eine von Bach's Cantaten („Nun ist das Heil und die Kraft") besteht nur aus einem einzigen prachtvollen Doppelchor, eine andere nur aus einer einzigen Fuge, „Nimm was Dein ist und gehe hin" auf Dom. Septuag. „Diese Fuge hatte," sagt Marpurg,*) „auch bei den meisten der Musik ganz unkundigen Zuhörern eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit und ein besonderes Gefallen erregt, welches gewiss nicht aus den contrapunktischen Künsten, sondern aus der vortrefflichen Declamation, die der Componist in dem Hauptsatze und in einem kleinen besonderen Spiele mit dem „gehe hin" angebracht hatte und deren natürliches Wesen und genau angemessene Richtigkeit jedem sogleich in die Ohren fiel herrührte."

---

*) Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin 1760. S. 381.

Wenn man über die Fugen, welche in diesen Cantaten vorkommen, und die meist von dem seltensten Reichthum und in edler freier Charakteristik gesetzt sind, Ausführlicheres sagen wollte, würde man eben nur wiederholen können, was über diese Musikform des grossen Meisters an anderen Stellen dieses Buchs vielfach gesagt worden ist.

Bach's Chorgesänge mit Einschluss der Choräle sind eben vollendete Meisterwerke. Sie lassen einfür allemal jeden Zeitgeschmack weit hinter sich zurück und werden in jeder Zeit als Muster höchster Vollkommenheit voranstehen.

Es wird wohl nicht erwartet werden, dass die ausserordentlich grosse Anzahl dieser Musikwerke in specieller Analyse verfolgt werden könne. Wenn ihnen zur Schilderung des allgemeinen Charakters derselben näher getreten werden soll, so bleibt nur übrig, an einzelnen die Vorzüge und Besonderheiten hervorzuheben, welche eben allen eigen sind. Auf diese Weise werden deren Eigenthümlichkeiten im Grossen und Ganzen am besten darstellbar sein.*)

IX.

Specielle Betrachtung einzelner Cantaten.

So wenden wir uns denn um ihrer besonderen Behandlung willen zunächst

I.

zu der Cantante

Christ lag in Todes Banden.

Diese war für das Osterfest bestimmt.

---

*) Kritische Analysen von einzelnen Cantaten Bach's finden sich in der Wiener „Deutschen Musik-Zeitung" von 1860. Jahrg. I. Nro. 42, Jahrg. III. 1862 Nro. 2 und 3 und in den Wiener Recensionen,

Die Textworte sind ohne irgend welche derung dem Luther'schen Kirchenliede entn welches wir zum näheren Verständniss hier lassen.

1) Christ lag in Todesbanden,
Für unser Sünd gegeben,
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben,
Dess wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein,
Und singen Hallelujah!

2) Den Tod Niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern,
Das macht alles unsre Sünd',
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in seinem Reich gefangen,
Hallelujah!

3) Jesus Christus, Gottes Sohn
An unser Statt ist kommen

Jahrg. II, Nro. 38 bis 43 (1865), ebenso in der Rhein. Musi von 1852, Nro. 44 und 46 und 1834 II, Nro. 11 (Ed. Krüge Cantaten Bach's). Auch ist hier, wegen der darin enthaltenen Jul. Schäffer's Brochüre: Sebastian Bach's Cantate: „Si aus Saba Alle kommen" in den Ausgaben von Robert Fr dem Leipziger Bach-Verein kritisch beleuchtet (Leipzig 187 wähnen, sowie der im dritten Bande der Tonkunst (Berlin findende längere Aufsatz von Alb. Hahn über die Canta da gläubet und getauft wird". Es muss ferner auf die geistv sätze verwiesen werden, welche die Bearbeitung Bach'sch durch Robert Franz im II. Jahrgange 1861 der Wiener de Musik-Zeitung Nro. 12 bis 14 und in der Leipziger Mus Allgemeinen Zeitung, Jahrg. III. von 1865, Nro. 26 bis 30, Feder von F. Hinrichs hervorgerufen hat.

Es hat auch wohl in dem Plane des Spitta'schen We Sebastian Bach gelegen, einen nicht geringen Theil der Cantate zu analysiren.

Mindestens sind die bis zum Beginn der Leipziger Pe standenen Werke dieser Art speciell behandelt worden.

Und hat die Sünde weg gethan,
Damit dem Tod genommen
All sein' Recht und sein' Gewalt,
Da bleibet nichts denn Todsgestalt,
Den Stach'l hat er verloren.

4) Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen.
Das Leben das behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündiget das,
Wie ein Tod den andern frass,
Ein Spott aus dem Tod ist worden.
Hallelujah!

5) Hier ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten
Das ist hoch an dem Kreuzes Stamm
In heisser Lieb gebraten.
Das Blut zeichnet unser Thür,
Das hält der Glaub' dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Hallelujah!

6) So feiern wir das hohe Fest,
Mit Herzensfreud' und Wonne,
Das uns der Herre scheinen lässt,
Er ist selber die Sonne,
Der durch seiner Gnaden Glanz
Erleuchtet unsre Herzen ganz,
Der Sünden Nacht ist verschwunden.
Hallelujah!

7) Wir essen und leben wohl
Im rechten Osterfladen.
Der alte Sauerteig nicht soll
Sein bei dem Wort der Gnaden.
Christus will die Koste sein
Und speisen die Seel' allein,
Der Glaub will keins andern leben.
Hallelujah!

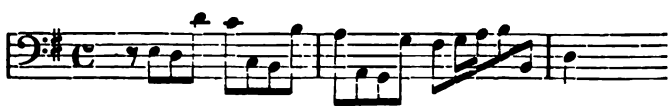
Die Composition dieses kräftigen Liedes enthält ne Folge der merkwürdigsten Variationen auf die elodie desselben. Sie zeigt Sebastian Bach in der anzen Fülle seiner grossartigen Eigenthümlichkeit.

In der trüben Tonart (e-moll) leitet ein kurzer strumentalsatz des Streichquartetts, dem eine zweite

Bratsche hinzugefügt ist, ernst und einfach zu d Grundstimmung über, die der Betrachtung des Grabesbanden ruhenden Heilandes ziemt.

Der erste Vers führt demnächst die Melodie d Hauptliedes in polyphoner Bearbeitung unter d Cantus firmus des durch das Cornetto verstärkt Sopran ein. Wir hören aus den, die 3 Unterstimm des Chors begleitenden Posaunen das Dogma des chri lichen Opfers in den ernsten Klängen des Chorals h vorklingen. Eine lebhaft figurirte Orchesterbegleitu den gegebenen Motiven bis in die äussersten C sequenzen folgend, tritt dem Choralgesang gegenüb der zu der Strophe: „dass wir sollen fröhlich sei in ein bewegteres Nebenmotiv übergeht, bis sich Sti men und Instrumente in frischem Aufschwunge dem Hallelujah vereinigen, das den Sieg des Erlös verkündet.

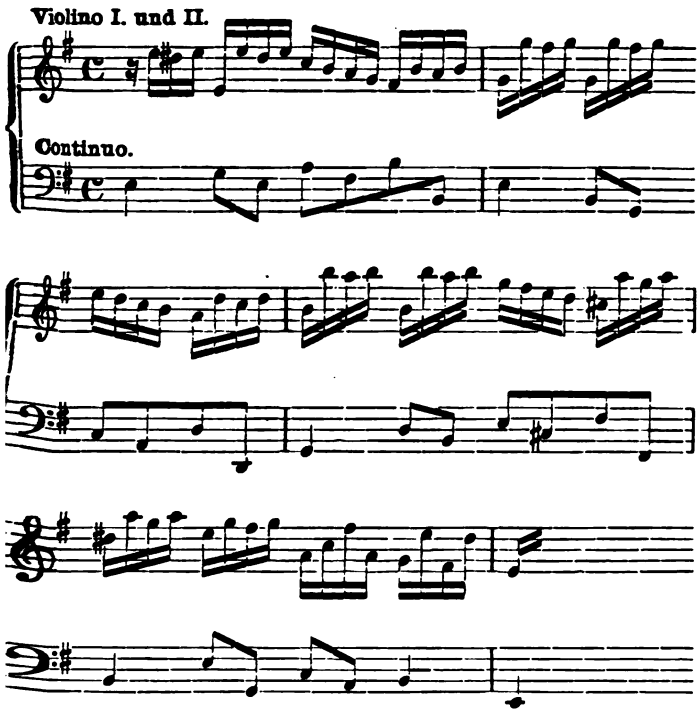
Der zweite Vers, „der Tod, den Niema zwingen kunnt", (für Sopran und Alt) ist eine d eigenthümlichsten Schöpfungen des grossen Meiste Dem in strengster Durchführung festgehaltenen, fig rirten Motive des Basses



gegenüber erhebt sich die Idee des Christenthu in der fortlaufenden Melodie des Chorals, umschlung von den beiden Gesangstimmen, welche, durch d Cornetto und die Altposaune verstärkt, auftreten. ihrem einander antwortenden und sich vereinigend Gesange stellt sich uns dieselbe tröstend und ermut gend entgegen.

In dem dritten Verse, „Jesus Christus, Gott Sohn", folgt die Singstimme (Solo für Tenor) d Choralmelodie, während die lebhaften Figuren der a

unisono gesetzten Violinen über dem in festgezeichneter Bewegung verbleibenden Grundbass

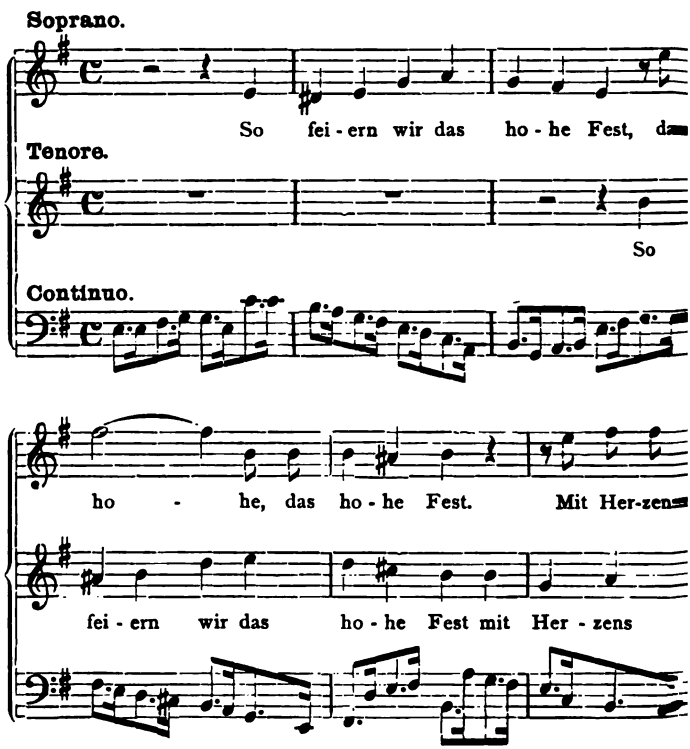


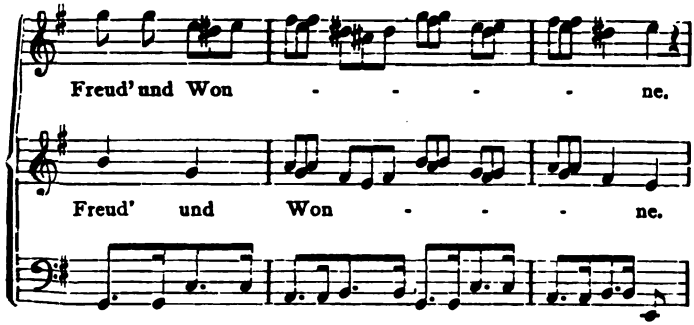
en Sieg des Christenthums darzustellen scheinen. Bei en Worten: „Da bleibet nichts denn Tods Gestalt“ tritt n kurzes Adagio dieser Bewegung gegenüber. Die rstarrung des Todes tritt an uns heran. Aber das ieder hereinbrechende siegreiche Leben reisst den esang aus dieser Erstarrung mit sich in den reichen igurenglanz des Hallelujah fort.

Unmittelbar darauf, im vierten Verse, „Es war in wunderlicher Krieg“, tritt ein fugirter, die horalmotive aufnehmender Chor ein, dessen Stimmen ich in reichen Arabesken, wie ein Kranz von antiken Blumen und Blattgewinden, in einem fast unerschöpf-

lich scheinenden Reichthum von Gedanken um den Alt daher schlingen, welcher die Hauptmelodie in einfacher Cantilene durchführt. Nur der Grundbass begleitet diesen „wunderlichen Krieg“, den die einzelnen Stimmen gegen einander führen.

Der fünfte Vers, „Hier ist das rechte Osterlamm“, ist für den Bass gesetzt. Nach der in den vorhergehenden Versen fast erschöpfenden Behandlung des Choralthemas setzt die künstlerische Erfindungsgabe in Erstaunen, vermöge deren Bach das Thema nochmals in völlig neuer, tiefernster Weise zu bearbeiten weiss. Er überbietet diese noch im sechsten Vers, „So feiern wir das hohe Fest“, indem er in zweistimmig contrapunktischer Behandlung





(Sopran und Tenor) über einem in punktirten Rhythmen durchgeführten Bass wiederum eine neue Anwendung der Hauptmelodie in unerwartetem Wohlklange vorführt, bis endlich in dem siebenten Verse, „Wir essen und leben wohl", der Choral als Kernpunkt der Tondichtung in einfach vierstimmigem Satz, von dem Quartett, dem Horn und 3 Posaunen begleitet, den Inhalt der vorhergegangenen Sätze in grossen Zügen zusammenfassend, das Werk abschliesst, dessen Einheit, abgesehen von dem wunderbaren Reichthum in der Verarbeitung des Motivs auch in dem strengen Festhalten der ursprünglichen Tonart (e-moll) durch alle Sätze hindurch hervortritt.

Bei nur oberflächlicher Betrachtung könnte man versucht sein, die derartige Behandlung eines Stoffs als Künstelei, als eine Art von Spielerei, als eigensinniges Beharren auf einem einmal gefassten Gedanken, zu betrachten. Man wird aber von einer solchen Ansicht zurückkommen, wenn man erwägt, dass Bach gegen seine sonstige Gewohnheit, die, alten Kirchenliedern entnommenen Texte zu seinen Cantaten in völlig freier Benutzung zu verwenden, den Luther'schen Choral durchaus unabgeändert und unabgekürzt beibehalten hat. Es ist offenbar sein Wille gewesen, das Lied in dem ehrwürdigen Charakter seines Grundstoffs als Choral durchzuführen und die verschiedenen

Verse desselben eben nur im Einzelnen musikalisch neu zu gestalten. Die Ehrfurcht vor dem grossen Reformator, dem Dichter des Liedes, verbot ihm jede Abweichung von dem Texte, sowie die Anwendung musikalischer Hauptgedanken, welche eben nicht der dazu gehörigen Kirchenmelodie angehörten. Nicht Eigensinn, sondern strenger Ernst und Pietät, nicht Spielerei, sondern das höchste Maass der Anwendung der ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel, sowie die Idealität des lutherischen Glaubens haben ihm in der vorbesprochenen Werke die Feder geführt.

Betrachte man im Gegensatz zu der vorstehenden die, einer früheren Epoche des Meisters (1714) entstammende, bereits oben erwähnte Cantate für den dritten Sonntag nach Trinitatis:

II.

„Ich hatte viel Bekümmerniss."

Diese zeichnet sich neben dem bereits erwähnten Umstande, dass sie die erste eigentliche Kirchen-Cantate ist, welche Bach geschaffen, und dass Mattheson schon im Jahre 1725 die darin enthaltene Declamation der Worte einer tadelnden Kritik unterzogen hatte noch dadurch aus, dass in ihr der Choral nur einmal (als Cantus firmus in einem Chor des zweiten Theils vorkommt. Dem ungeachtet und obschon Bach zu der Zeit, als er diese Cantate schrieb, noch nicht seine volle Reife und höchste Vollendung erreicht hatte wird doch mit Recht behauptet werden dürfen, dass dieses Tonwerk als eine der besten und im kirchlichen und guten Sinne wirkungsvollsten Cantaten zu betrachten sei, welche der grosse Meister geschaffen hat. Sie gehört den grösseren Werken dieser Gattung an welche in zwei Theilen (vor und nach der Predigt aufgeführt zu werden bestimmt waren.

Da es schwer werden würde, in der Analyse derselben ohne die Worte verständlich zu werden, möge wiederum zunächst der Text folgen:

I. Theil.

Chor.

Ich hatte viel Bekümmerniss in meinem Herzen.
Aber deine Tröstungen erquicken meine Seele.

Aria.

Seufzer, Thränen, Kummer, Noth.
Aengstlich's Sehnen, Furcht und Tod
Nagen mein beklemmtes Herz,
Ich empfinde Jammer, Schmerz.

Recitativ.

Wie hast du dich, mein Gott
In meiner Noth,
In meiner Furcht und Zagen
Denn ganz von mir gewandt?
Ach! kennst du nicht dein Kind?
Ach! hörst du nicht die Klagen
Von denen, die dir sind
Mit Bund und Treu verwandt?
Du warest meine Lust,
Und bist mir grausam worden!
Ich suche dich an allen Orten,
Ich ruf, ich schrei dir nach, —
Allein, mein Weh und Ach,
Scheint jetzt, als sei es dir ganz unbewusst.

Aria.

Bäche von gesalznen Zähren,
Fluthen rauschen stets einher,
Sturm und Wellen mich versehren,
Und dies trübsalvolle Meer
Will mir Geist und Leben schwächen,
Mast und Anker wollen brechen!
Hier versink' ich in den Grund,
Dort seh ich der Hölle Schlund.

Chor.

Was betrübst du dich meine Seele,
Und bist so unruhig in mir?
Harre auf Gott,
Denn ich werde ihm noch danken,
Dass er meines Angesichtes Hilfe
Und mein Gott ist.

II. Theil.

Gläubige Seele. Recitativ.

Ach Jesu, meine Ruh, mein Licht,
Wo bleibest du?

Jesus.

O Seele, sieh, ich bin bei dir!

Gläubige Seele.

Bei mir? Hier ist ja lauter Nacht.

Jesus.

Ich bin dein treuer Freund,
Der auch im Dunkeln wacht,
Wo lauter Schalken seind.

Gläubige Seele.

Brich doch mit deinem Glanz
Und Licht des Trostes ein'

Jesus.

Die Stunde kommet schon,
Da deines Kampfes Kron'
Dir wird ein süsses Labsal sein.

Duo. Gläubige Seele.

Komm mein Jesu und erquicke
Und erfreu mit deinem Blicke!
Diese Seele, die soll sterben,
Und nicht leben,
Und in ihrer Unglückshöhle
Ganz verderben?
Ich muss stets in Kummer schweben.

Jesus.

Ja, ich komme und erquicke
Dich mit meinem Gnadenblicke,
Deine Seele, die soll leben
Und nicht sterben.
Hier aus dieser wunden Höhle
Sollst du erben
Heil! durch diesen Saft der Reben.

Gläubige Seele.

Ja, ach ja, ich bin verloren.

Jesus.

Nein, ach nein, du bist erkoren.

Gläubige Seele.

Nein, ach nein, du hassest mich.

Jesus.

Ja, ach ja, ich liebe dich.

Gläubige Seele.

Ach Jesu durchsüsse mir Seele und Herze.

Jesus.

Entweichet, ihr Sorgen, verschwinde du Schm

Chor.

Sei nun wieder zufrieden, meine Seele,
Denn der Herr thut dir Guts.

Choral.

Was helfen uns die schweren Sorgen,
Was hilft uns unser Weh und Ach.
Was hilft es, dass wir alle Morgen
Beseufzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreuz und Leid
Nur grösser durch die Traurigkeit.
Denk nicht in deiner Drangsals Hitze,
Dass du von Gott verlassen seist,
Und dass der Gott im Schoosse sitze,
Der sich mit stetem Glücke speist.
Die Folgezeit verändert viel,
Und setzet Jeglichem sein Ziel.

Arie.

Erfreue dich Seele,
Erfreue dich Herze,
Entweiche nun Kummer,
Verschwinde nun Schmerze.
Verwandle dich Weinen
In lauteren Wein,
Es wird nun mein Aechzen
Ein Jauchzen nur sein.
Es brennet und flammet
Die reineste Kerze
Der Liebe, des Trostes in Seele und Brust,
Weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

Chor.

Das Lamm, das erwürget ist,
Ist würdig zu nehmen Kraft und Reichthum
Und Weisheit und Stärke und Ehre, und Preis und Lob,
Lob und Ehre und Preis und Gewalt
Sei unserm Gott zu Ewigkeit.
Amen Hallelujah!

Der vorstehende, zum nicht geringen Theile vielicht von Bach selbst herrührende Text zeigt ein urchdringen der Gedanken und Worte des Psalmisten it dem in der Offenbarung St. Johannis ausgedrückten ymbole der Läuterung der über ihre Entfernung von ott bekümmerten Seele in der Form des Dialogs. ls vermittelnde Macht stellt sich in dem Choral die

[illegible] Arie dar. Der Text weist in seiner Ge[illegible] auf das Evangelium des Tages hin, welche[illegible] die Busse und Wiederaufnahme des verlorenen Sohne[illegible] behandelt.

Die Arie wird durch eine Sinfonia Adagi[illegible] eingeleitet. Der ernste Gang des durc[illegible] Tages verschwunden Bassis erhält durch den schmer[illegible] bewegten Wechselgesang der Oboe und der erste[illegible] Violine eine [illegible] wie von thränenvoller Klage g[illegible] [illegible] aus denen Ton Trauer und Bekün[illegible] spricht.

Erst mit [illegible] schliesst sich der Eingangsch[illegible] [illegible] Während der Bass seine ruhig fortschreitend[illegible] Bewegung wieder aufnimmt, beginnt die Stimme [illegible] nach dreimaligem [illegible] Anrufe: „Herr!“ in mel[illegible] [illegible] Deklamation mit den Worten: „I[illegible] [illegible] Bekümmerniss“ nach einander, sich me[illegible] [illegible] mehr zu gemeinsamer Klage zusammenziehend, [illegible] sie plötzlich mit dem [illegible] Adagio ausgedrückt[illegible] „Aber [illegible] und ein lebhaft glänzendes To[illegible] [illegible] lassen. Deine Tröstungen erquick[illegible] [illegible] Seele“ Stimme und Orchester erheben si[illegible] zu reichen Tonmassen, die sich wie über der E[illegible] Kümmerniss des Herzens über schlingen, sie in freudi[illegible] Zuversicht verwandeln. Doch das beängstete Gemü[illegible] wird nicht lange von seiner inneren Bewegung abg[illegible] zogen. Von neuem beginnt es wie zuckender Schme[illegible] zu ringen. Die glänzenden Tonmassen verlieren si[illegible] wie Zweifel steigt es in der Seele empor, der Tr[illegible] scheint in Nebel zu zerrinnen.

So tritt die Arie: „Seufzer, Thränen, Kumm[illegible] Noth“ ein. Von der Oboe und dem Bass beglei[illegible] fliesst sie in sanfter Klage dahin. Voll banger [illegible] sorgniss legt die gläubige Seele ihre bekümmerte [illegible] regung in weich melodischen Tönen dar. Im Geg[illegible] satz zu Bach's sonstiger Breite ist die Arie ku[illegible] übrigens von edelster Wirkung.

Die Trauer steigert sich zu schmerzlicher Erregung „Ist es denn ganz und gar aus, mit der Güte des Herrn? Hat die Verheissung ein Ende?“ So lässt das Tenor-Recitativ: „Wie hast du dich, mein Gott“, von dem Quartett in lang gezogenen Accorden begleitet, den Schmerz mächtig auf uns eindringen. Die folgende Arie, gleichfalls für Tenor: „Bäche von gesalznen Zähren“ bewegt melodisch unter dem Rauschen des Instrumentalsatzes die Stimmung der Angst und unruhiger Bekümmerniss fort. Kein Halt und kein Trost ist mehr. Wie auf hoher See ein schwankendes Boot, so ringt und treibt unsre Seele daher. „Die Fluthen rauschen auf, dass hier eine Tiefe und dort eine Tiefe sich aufthut. Die Wasserwogen des Herrn gehen über uns fort.“ Da plötzlich bricht es wie Lichtglanz durch das Dunkel. Die stürmischen Wasser ebnen sich. „Was betrübst du dich meine Seele“ hört man die schönen Worte des Psalmisten in vierstimmigem Solosatz wie himmlischen Trost von Engelslippen hernieder klingen und in gläubiger Zuversicht von dem Chor wiederholen. In lebhafter Unruhe beginnt der Glaube, sich aus der thatlosen Bekümmerniss, aus dem unfruchtbaren Schmerz, aus der das Innerste verzehrenden Klage zum Bewusstsein des göttlichen Heils zu erheben. Zwar zuckt es noch krampfhaft im Tiefsten der Brust. Aber glänzender wie zuvor leuchtet das Licht von oben: „Harre auf Gott, denn ich werde ihm danken.“ Und fester und höher erhebt sich der Glaube. In kräftigem Motive beginnen die vier Solostimmen den fugirten Satz: „Dass er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist.“ Und über den Solostimmen ergreifen die Instrumente in glänzender Steigerung das Thema der Fuge und führen sie weiter fort, bis der Chor sie in kurzer Erhebung zum Schluss führt.

Der Herr verlässt die Seinen nicht, klingt es aus diesen Tönen zu uns herüber. Er ist uns nahe! „Wie

der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so dürstet unsre Seele nach Gott. Sie ist betrübt, aber der Herr hat des Tages verheissen seine Güte". Mit dem Gedanken an diese schönen Worte des Psalmensängers, mit der Hoffnung und dem Glauben schliesst der erste Theil.

Anders entwickelt sich der Charakter des Tonbildes in der zweiten Abtheilung. Die Predigt, welche beide Theile getrennt hat, musste den Sinn auf die Besonderheit des christlichen Glaubens zurückführen. Daher ist die Sehnsucht der gläubigen Seele hier nicht mehr auf das allgemeine des göttlichen Trostes gerichtet. Ihr Blick ruht auf Christo, dem Hort und Heiland der Welt. Nach ihm ruft, nach ihm strebt sie hin. „Ach Jesu, meine Ruh, mein Licht, wo bleibest du?" hören wir es in klagendem Recitative ertönen. Und siehe, Jesus der Hort und Helfer tritt zu ihr, tröstend, verheissend, ihr in den Wolken des Himmels die Krone der Zukunft zeigend.

Sogleich wendet sich die Seele ihm entgegen, noch zagend, doch vertrauensvoll, voll von ängstlichem Beben, doch in Zuversicht. In dem folgenden Satz (es-dur $^4/_4$): „Komm mein Jesu und erquicke" bewegen sich beide Stimmen flehend und beruhigend, zagend und tröstend in rhythmisch melodischem Flusse eines nur von dem Grundbass begleiteten und durch diesen zum dreistimmigen Satz vermehrten Wechselgesangs, aus dem der erheiterte Glaube in der lebhafteren Bewegung des $^3/_8$: „Ach Jesu durchsüsse mir Seele und Herze" zu freierem Aufschwunge emporstrebt, um mit dem gnadenreichen Troste der Zukunft zu schliessen.

So in der Ruhe der Verheissung und des Glaubens führt uns der Meister zu dem Chor: „Sei nun wieder zufrieden, meine Seele", einer jener tiefsinnigen Schöpfungen, wie wir deren bei ihm in der späteren Periode seiner Meisterschaft so oft begegnen. Die Soli des Sopran und Bass, von dem Grundbass begleitet, be-

ginnen in canonischem Gesange. Der Alt antwortet in entgegengesetzter Bewegung. Zwischen den Stimmen des Gesangs erhebt der Tenor mit unbeschreiblicher Wirkung die zweite Strophe des Chorals: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“, stets umrankt und umwoben von dem immer neu sich bildenden und immer neu hervorquellenden Reichthum des Hauptmotivs. Vor dem Beginn der dritten Strophe: „Denk nicht in deines Drangsals Hitze“ theilt sich das Motiv der übrigen Stimmen dem Orchester mit, während der Bass mit den Worten: „denn der Herr thut dir Gutes“ ein zweites Hauptmotiv beginnt, dem Tenor und Alt folgen. Der Choral erklingt nun im Sopran. Oboe, erste Violine und Posaune begleiten ihn in triumphirenden hellen Klängen, indess die beiden Hauptmotive des Chors sich neben und gegen einander verschmelzen. In ruhiger Grösse schwebt über ihnen das alte schöne Kirchenlied fort, der himmlische Trost über dem sterblich ringenden Glauben, die siegende Zuversicht des vollendeten Christenthums über dem menschlich bewegten Drängen und Streben.

Die grosse Wirkung der göttlichen Verheissung ist vollendet. Eine Arie für Tenor: „Erfreue dich Seele“, giebt diesem Gefühle Ausdruck, welches durch den Schlusschor besiegelt wird, der in der vollen Pracht und Grösse des heiligen Sieges daherschreitet. „Das Lamm das erwürgt ist“ erschallt es in glanzvoller Steigerung unter dem schmetternden Klange der Trompeten und Pauken. Und „Lob, Ehre, Preis und Gewalt“ singt uns der Tonmeister in den Worten der Offenbarung und in schwungvoller glänzend reicher Erhebung. Die vier Solostimmen beginnen den fugirten Schlusssatz allein mit dem Grundbass. Ihnen folgt der Chor in erhöhter Steigerung, während das Orchester in wachsender Erregung sich anschliesst, bis die Trompeten schliesslich das Thema ihrerseits aufnehmen und mit feurigem Schwunge erschallen

lassen. Alles stürmt und schwillt mächtig empo
Halleiujah und Amen ertönen in reichem Schmuc
glänzender Figuren. dazwischen dröhnt stets von Neue
das „Lob und Ehre und Preis und Gewalt“ in stete
Wechsel sich erhebend bis zum Schluss. Wir mein
die Engel zu sehen vor dem Stuhl des Richters, s
einstimmen zu hören in den Chor der Aeltesten, d
da angethan mit weissen Kleidern und Palmen in d
Händen vor Gottes Angesicht beten. Aus gross
Trübsal sind sie gekommen und haben die Bekü
merniss ihrer Herzen rein gewaschen und ihre Kleid
helle gemacht in dem Blute des Lammes.

So führt uns der Meister aus der Tiefe des eign
Herzens zu dem grossen Quell des Trostes und d
Erhebung. aus Trübsal und Zweifel in die siegreic
Zuversicht, aus der Allgemeinheit des Ringens u
Strebens zu Christo dem Erlöser. Aber aus dem e
zelnen Gemüth heraus bildet er zugleich ein gross
All umfassendes Erkennen der Gewalt und Stär
des Herrn, und zeigt uns seine ganze Herrlichk
indem er auf Augenblicke den Vorhang erhebt, d
unserem sterblichen Auge das heilige Geheimniss c
Offenbarung verhüllt hatte.

In der That würde dies schöne Tonwerk tr
Mattheson's beissender Kritik der besten Zeit Bac
würdig sein und dem Vorzüglichsten angereiht werd
können, was er während derselben geschrieben h

Um dieser früheren Arbeit des grossen Com
nisten gegenüber ein ferneres Beispiel der ausserorde
lichen Mannigfaltigkeit zu geben, in welcher derse
seine Cantaten behandelt hat, glauben wir

III.

die Cantate:

„Wachet auf, ruft uns die Stimme“

einer näheren Betrachtung unterziehen zu sollen, zur
diese zugleich ohne Zweifel zu seinen vollendetsten A
beiten gehört.

Dieselbe ist für den 27. Sonntag nach Trinitatis geschrieben. Das Evangelium erzählt die Geschichte der klugen und thörigten Jungfrauen.

Der Text lautet:

Chor.

Wachet auf ruft uns die Stimme
Der Wächter sehr hoch auf der Zinne,
Wach auf du Stadt Jerusalem.
Mitternacht heisst diese Stunde,
Sie rufen uns mit hellem Munde
Wo seid ihr klugen Jungfrauen?
Wohlauf, der Bräut'gam kommt!
Steht auf, die Lampen nehmt!
Hallelujah! Macht euch bereit
Zu der Hochzeit!
Ihr müsset ihm entgegen gehn.

Recitativ.

Er kommt, er kommt, der Bräutigam kommt,
Ihr Töchter Zions kommt heraus!
Sein Ausgang eilet aus der Höhe
In euer Mutter Haus.
Der Bräutigam kommt, der einem jungen Rehe
Und jungen Hirschen gleich auf denen Hügeln springt,
Und euch das Mahl der Hochzeit bringt.
Wohlauf ermuntert euch, den Bräutigam zu empfangen,
Dort, sehet, kommt er hergegangen.

Duo. Die gläubige Seele.

Wenn kommst du mein Heil,
Ich warte mit brennendem Oele,
Eröffne den Saal
Zum himmlischen Mahl,
Komm Jesu.

Jesus.

Ich komme, dein Theil,
Ich öffne den Saal
Zum himmlischen Mahl,
Ich komme, o liebliche Seele.

Choral.

Zion hört die Wächter singen
Das Herz thut ihr vor Freude springen.

Sie wachet und steht eilend auf
Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig
Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,
Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.
Nun komm du werthe Kron,
Herr Jesu, Gottes Sohn
Wir folgen All'
Zum Freudensaal,
Wir halten mit das Abendmahl.

Recitativ.

So geh herein zu mir, du mir erwählte Braut.

Jesus.

Ich habe mich mit dir in Ewigkeit vertraut,
Dich will ich auf mein Herz, auf meine Brust
Gleichwie ein Siegel setzen,
Und dein betrübtes Aug ergötzen.
Vergiss, o Seele, nun die Angst, den Schmerz,
Den du erdulden müssen.
Auf meiner Linken sollst du ruhn,
Und meine Rechte soll dich küssen.

Duo. Gläubige Seele.

Mein Freund ist mein,
Die Liebe soll nichts scheiden,
Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden,
Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

Jesus.

Und ich bin sein, die Liebe soll nichts scheiden,
Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden,
Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

Choral.

Gloria sei dir gesungen
Mit Menschen und mit Engelszungen,
Mit Harfen und mit Cympeln schon.
Von zwölf Perlen sind die Pforten
An deiner Stadt, wir sind Consorten
Der Engel hoch an deinem Thron.
Kein Aug hat je gespürt,
Kein Ohr hat je gehört
Solche Freude,
Dess sind wir froh, Jo, Jo,
Ewig in dulci jubilo.

Wie in der vorhergehenden Cantate die Worte des Textes aus den Psalmen, der Offenbarung und dem Kirchenliede zu einem symbolischen Ganzen zusammengefügt waren, so finden wir sie hier aus dem Kirchenchoral und den Bildern des Hohenliedes zusammengewoben, auf dem Grunde des Evangeliums und der Worte Pauli an die Thessalonicher: „So lasset uns nun nicht schlafen, wie die anderen; sondern lasset uns wachen und nüchtern sein."

Wir treten ein in die Stadt Jerusalem, da der Bräutigam erwartet wird in später Mitternacht. Glänzend und erhaben beginnen zwei Gruppen des Orchesters (3 Oboen gegen 2 Violinen und die Viola) gegeneinander den feierlichen Ruf der Wächter vorzubereiten, den der Sopran uns bald in der ernsten Melodie des Kirchenliedes vernehmen lässt, während die anderen Stimmen in wundervollem Ausdruck selbständig erklingen. Hoch auf tönt der Choral über ihnen fort. Die beiden Orchestergruppen bewegen sich bald in figurirten Motiven, bald in feierlich ernstem Schwunge. Wir hören das Nahen des göttlichen Bräutigams und sehen das Haus festlich geschmückt zu seinem Empfange, die Braut harrend des Verheissenen, die Stätte bereit, da er wohnen soll.

Gross wie der Gedanke ist die Darstellung desselben, majestätisch die Form, in der er uns erscheint.

Ein einfaches Recitativ (Tenor) kündigt das Kommen des Bräutigams an. Mit einer Solo-Violine (Violino piccolo) beginnt das folgende Duo (6/8 c-moll). Zuerst in einfach gehaltener Melodie, dann in leicht bewegten, zart gewebten Figuren, nur von dem Grundbass begleitet, schmiegt sie sich anmuthig daher. In Klängen sehnsüchtigen Harrens fragt die Seele in dahinschwellendem Wechselgesang: „Wann kommst du, mein Heil?" Mit festerem Rhythmus antwortet der göttliche Bräutigam, bis beide Stimmen bei den Worten: „Ich warte" „ich komme" sich zu einander finden und

von dem Beginn des zweiten Satzes ab: „Ich öffne den Saal" in steter Wechselwirkung, wie in einander verschlungen, fortschreiten, bis sie zu der ursprünglichen, sehnsuchtsvoll wiederklingenden Frage, von den leichten Gewinden der Violine umwoben, zurückkehren. Ein weich melodischer Duft weht um dies Tonstück, dessen lange Dehnung durch die eigenthümliche Verwebung der Stimmen mit der erregenden Wirkung des Solo-Instruments wenig bemerkbar wird.

Es folgt nunmehr eines jener merkwürdigen Stücke, durch welche Bach oft so überraschend wirkt. In sanfter Melodie, nur von dem Bass begleitet, treten die Violinen unisono ein. Sie führen uns, gleichsam den Festreigen darstellend, in den Saal, da das himmlische Mahl bereitet ist. Die Sterne flammen auf und süsse Lieder der Liebe ertönen, aber nicht der irdischen Liebe. Ernst und gross hebt sich aus den sanften Klängen, vom Tenor im Chor gesungen, die zweite Strophe des Hauptliedes. Die Braut bereitet sich, den himmlischen Bräutigam zu empfangen. Ihr Herz drängt sich ihm, von mächtiger und süsser Sehnsucht voll, entgegen. Die ganze Schaar folgt ihr zu dem Feste, das da ihrer wartet. Und weiter tönen die Klänge des Hochzeitmahls, bis der Choral verstummt und der Bräutigam in dem Recitative: „So geh herein" in den Bildern des Hohenliedes die angetraute Braut zu sich einführt.

Wiederum begegnen wir einem Duo zwischen Sopran und Bass, in welchem beide ihre Stimmen vereinigen, indess die Solo-Oboe in reich figurirten Gängen den Charakter des vorigen Stückes aufnehmend die Feier des Festes fortspinnt. In Tönen sanfter Zärtlichkeit, nicht mehr in Sehnsucht des ersten Duos, vernehmen wir nun den Gesang. Es ist die Liebe in ihrer Reinheit und Vollendung, die in lang gedehnter Fülle ihre Freude bekundet. Der Bund ist vollendet. Der Herr hat die gläubige Seele in seinen Arm genommen. Sie wohnt nun in seinem himmlichen Saale.

Hiermit ist dér Inhalt des Tongedichts erschöpft. Dasselbe schliesst mit der letzten Strophe des Hauptliedes in einfach vierstimmigem Satze mit den begleitenden Instrumenten.

Die Einheit des Gedankens und Charakters ist hier in seltner Vollendung durchgeführt. Ueber dem Werke schwebt ein Ton der Weihe und Empfindung, wie wir ihm in so ausgeprägter Reinheit selten begegnen. Dass diese Cantate, ungeachtet der dreifachen Einführung des Chorals und dessen meisterhafter Verarbeitung und Verschmelzung in den umgebenden Rahmen des evangelischen Grundtextes von strengen Beurtheilern nicht für eigentlich kirchlich erachtet werden wird, lässt sich kaum in Zweifel stellen. Die symbolische Bedeutung des Gleichnisses von den klugen Jungfrauen in Gemeinschaft und Verbindung mit dem sinnlich erscheinenden Reize des Hohenliedes hat den Meister veranlasst, seinerseits jenem ernst-heiteren Ton dichterischer Empfindung zu folgen, den die Worte des Textes anklingen lassen. Solcher überstrengen Beurtheilung darf wohl die Ueberzeugung entgegengestellt werden, dass die seltene Vollendung, Grösse und Reinheit, die das besprochene Kunstwerk charakterisirt, es seinen Platz gerade und vor allem in der evangelischen Kirche suchen lässt, wo und wann diese dem Kunstgesang ihre Pforten eröffnet. Nicht die Ascetik allein ist es, die dort berechtigt ist. Das fromme Gefühl darf sich auch in ernst-heiteren Betrachtungen ergiessen und die Stimmung eines ausgeglichenen, sich mit Gott und seinem Heiland eins wissenden Herzens ist eben nicht die der Trauer, sondern der Freude und frommer Heiterkeit.

Als diametralen Gegensatz zu dem vorbehandelten Werke stellt sich uns

IV.

die durch und durch im tiefsten Ernst behandelte Cantate für den 21. Sonntag nach Trinitatis:

„Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ für

Das Evangelium des Tages behandelt das W[illegible] von dem Hauptmann von Capernaum, der in Noth da sein Sohn zum sterben krank war, z[illegible] nach Bethsaida ging und seine Hilfe anflehte.

Der Text des verhältnissmässig kurzen Tons lautet:

Chor.

Aus tiefer Noth schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhör mein Rufen.
Dein gnädig Ohr neig her zu mir,
Und nimmer dein sie offne.
Wenn du willt das sehen an,
Was Sünd und Unrecht ist gethan,
Wer kann, Herr, vor dir bleiben?

Recitativ.

In Jesu Seele wird allein
Der Trost für uns und die Vergebung sein,
Wenn doch des Satans Trug und List
Der Menschen ganzes Leben
Vor Gott ein Sündenspiel ist.
Wie könnte nun die Geistesfreudigkeit
Bei unserm Beten geben,
Wo Jesu Geist und Wort
Nicht neue Wunder thun?

Aria.

Ich harre mitten in dem Leiden
Dein Trostwort so mein Jesu spricht.
Drum [illegible] gläubigstes Gemüthe,
Vertraue deines Gottes Güte.
Sein Wort besteht und fehlet nicht.
Sein Trost wird niemals von dir scheiden.

Recitativ.

Ach, dass mein Glaube noch so schwach,
Und dass ich mein Vertrauen
Auf seichtem Grunde muss erbauen.
Wie oft müssen neue Zeichen
Mein Herz erweichen!
Wie? Kennst du deinen Helfer nicht,
Der nur ein einzig Trostwort spricht. —

Und gleich erscheint,
Ehe deine Schwachheit es vermeint,
Die Rettungsstunde.
Vertraue nur der Allmachtshand,
Und seiner Wahrheit Munde.

Terzett.

Wenn meine Trübsal als mit Ketten
Ein Unglück an dem andern hält,
So wird mich doch mein Heil erretten,
Dass Alles plötzlich von mir fällt.
Wie bald erscheint des Trostes Morgen,
Auf diese Nacht der Noth und Sorgen.

Choral.

Ob bei uns ist der Sünde viel,
Bei Gott ist vielmehr Gnade.
Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
Wie gross auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt,
Der Israel erlösen wird
Aus seinen Sünden allen.

:r Text giebt zunächst die erste Strophe in
Benutzung, die letzte in treuer Wiedergabe der
des Kirchenliedes. Beide bilden als die Grund-
uung des Evangelientextes den Rahmen zu den
ı Christi: „Wenn ihr nicht Zeichen und Wunder
so glaubet ihr nicht," welche in den für die
mmen berechneten Textes-Gesängen paraphra-
rden.

sorgfältiger Beachtung des Evangeliums er-
das Tonwerk aus der Tiefe der Noth zu dem
n an Gott und zu dem Vertrauen auf seine
In der trüben phrygischen Tonart beginnt der
gschor ohne Instrumental-Einleitung mit der in
ei Unterstimmen im tiefsten Ernste eines fugir-
:zes behandelten Melodie des Hauptliedes. Die
Violine, die Bratsche, der Bass und 3 Posaunen
mit den Stimmen. Ueber diesem kunstvoll
en harmonisch-ernsten Gewebe erhebt sich, von

[illegible] Tuba und der Alt-Posaune [illegible] Sopran. Schmerz [illegible] der Brust aus der sich das glä[illegible] [illegible] Klängen emporringt. [illegible] dieser Gesang bis [illegible] Bei den Wo[illegible] verhallen [illegible] zagendem Gr[illegible]

Das folgende Recitativ Alt versichert uns [illegible] Es führt zu einer Arie für Tenor [illegible] Oboen und dem Grundbass begle[illegible] [illegible] und da von den [illegible] Tönen der begleitenden Instrumente [illegible] unterbrochene[illegible] [illegible] Leiden und der Kampf der nach [illegible] werden. Abgesehen [illegible] und ernsten Ausdruc[illegible] [illegible] der fast ohne Unterlass [illegible] des Hauptmotivs eines der i[illegible] [illegible] anregendsten Tonstücke, welche [illegible] Meister verdanken.

Das folgende Recitativ des Sopran mahnt [illegible] auf Gott und warnt, dass wir nicht [illegible] Wunder und Zeichen zur Stärkung unsers [illegible] [illegible] verlangen sollen.

Ein eigenthümlich ernstes Motiv in dem fest geprägten Charakter gläubiger Zuversicht, von [illegible] Grundbass getragen, der allein die Stimmen begl[illegible] leitet das folgende Terzett ein. Dasselbe ist in stren[illegible] Contrapunkt gesetzt. Ungeachtet der ernsten [illegible] bleibt die Tiefe des Ausdrucks und der Declama[illegible] „Wenn meine Trübsal als mit Ketten ein Unglüc[illegible] dem andern hält“ von der vollendetsten Wirkung[illegible]

Durch die klagenden Verschlingungen des e[illegible] Motivs der Singstimme tritt mit dem Eintritt [illegible] Worte: „So wird auch dich mein Heil erretten“ p[illegible] lich die feste Eingangsmelodie des Grundbasses wi[illegible]

hervor. Bei den Worten: „Wie bald erscheint des Trostes Morgen“ führt sie zu einem neuen, schwungvoll in die Höhe strebenden Motive, in welches sich unmittelbar bei der Wendung des Textes: „Auf diese Nacht der Noth und Sorgen“ wieder das klagend trübe Thema der Eingangsworte verflicht, bis die erste Melodie siegend hindurchbricht und in reichem Harmonienwechsel zum Schlusse überführt.

Wie oft man auch Gelegenheit gehabt haben mag, die wunderbare Charakteristik Bach's und seine sichere Meisterschaft für dieselbe zu bewundern, so wird man doch bei dem hier vorliegenden Tonstück immer von neuem auf dieselbe zurückkommen. Durch die verschiedene Gestaltung der einzelnen Motive prägt er den inneren Gehalt der Worte und Gedanken mit überzeugender Treue aus. Er weiss sie zugleich durch das allen gemeinsame Band seines künstlerisch beherrschenden Geistes zur vollsten Wirkung zusammenzufassen.

In einfacher Grösse, von den begleitenden Instrumenten getragen, schliesst die letzte Strophe des Hauptliedes dieses selten schöne und von einer wunderbaren Einheit beherrschte Tonwerk. Ihm wird der Mangel an Kirchlichkeit nicht zum Vorwurf gemacht werden, obschon seine besonderen Vorzüge nach dieser Richtung hin eben nur dieselben sind, aus denen jene Werke entstanden, deren kirchlicher Zweck eine anders gefärbte Charakteristik bedingt hatte.

V.

Es sei gestattet, ferner eine derjenigen Cantaten, in welchen der Chor nur am Schluss in dem vierstimmigen Choral vorkommt, betrachten zu dürfen und dazu die für Tenor geschriebene Cantate zu wählen:

„Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“,

deren Text, für den 22. Sonntag nach Trinitatis berechnet, folgendermaassen lautet:

Aria.

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht,
Ich geh vor Gottes Angesichte
Mit Furcht und Zittern zum Gerichte.
Er ist gerecht, ich ungerecht,
Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.

Recitativ.

Ich habe wider Gott gehandelt,
Und bin demselben Pfad,
Den er mir vorgeschrieben hat,
Nicht nachgewandelt.
Wohin Soll ich der Morgenröthe Flügel
In meiner Flucht erkiesen,
Die mich zum letzten Meere wiesen:
So wird mich doch die Hand des Allerhöchsten fin«
Und mir die Sündenruthe binden.
Ach ja! wenn gleich die Höll' ein Bette
Für mich und meine Sünden hätte,
So wäre doch der Grimm des Höchsten da.
Die Erde schützt mich nicht, sie droht
Mich Schemsal zu verschlingen;
Und will ich mich zum Himmel schwingen,
Da wohnet Gott, der mir das Urtheil spricht.

Aria.

Erbarme dich,
Lass die Thränen dich erweichen,
Lass sie dir zu Herzen reichen,
Lass, um Jesu Christi willen,
Deinen Zorn des Eifers stillen;
Erbarme dich!

Recitativ.

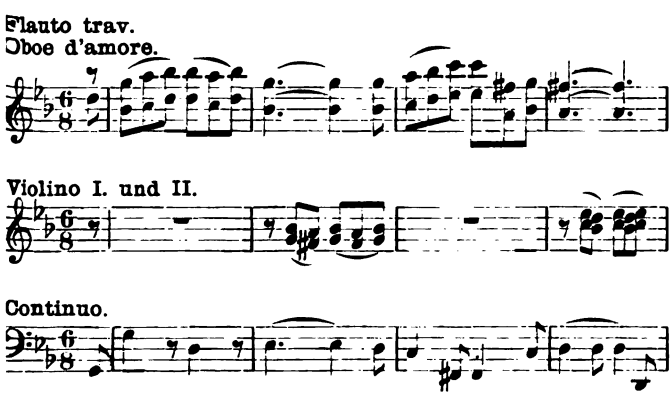
Erbarme dich! Jedoch nun tröst' ich mich,
Ich will nicht vor Gerichte stehen,
Und lieber vor den Gnadenthron
Zu meinem frommen Vater gehen,
Ich halt ihm seinen Sohn,
Sein Leiden, sein Erlösen vor,
Wie er für meine Schuld
Bezahlet und genug gethan,
Und bitt ihn um Geduld:
Hinführo will ich's nicht mehr thun.
So nimmt mich Gott zu Gnaden wieder an.

Choral.

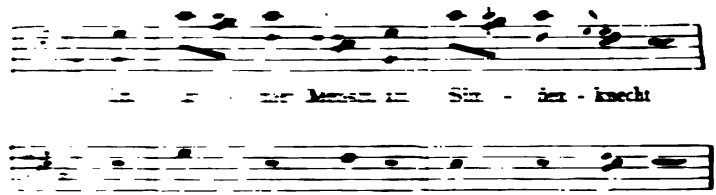
Bin ich gleich von Dir gewichen,
Stell ich mich doch wieder ein.
Hat uns doch dein Sohn verglichen,
Durch sein' Angst und Todespein.
Ich verläugne nicht die Schuld,
Aber deine Gnad und Huld,
Ist viel grösser als die Sünde,
Die ich stets in mir befinde.

Man sieht, dass diese Textesworte nur einen ein-
;en Gedanken ausdrücken, den des Bedürfnisses um
s Erbarmen Gottes. Wie dem Knechte des Evan-
liums (Matth. Cap. 18 V. 23 ff.) nur die Geduld,
ıchsicht und Güte dessen, dem er schuldig ist, helfen
nn, wenn er die Schuld erkennt und der Gnade
rth ist, so steht der Sünder zitternd in der Zer-
irschung des Herzens und in banger Furcht vor
n Strafgerichte des Herrn, dem nicht zu entgehen
Nur der Trost bleibt ihm, dass Gottes Gnade
n um Christi willen nicht versagt werden wird.

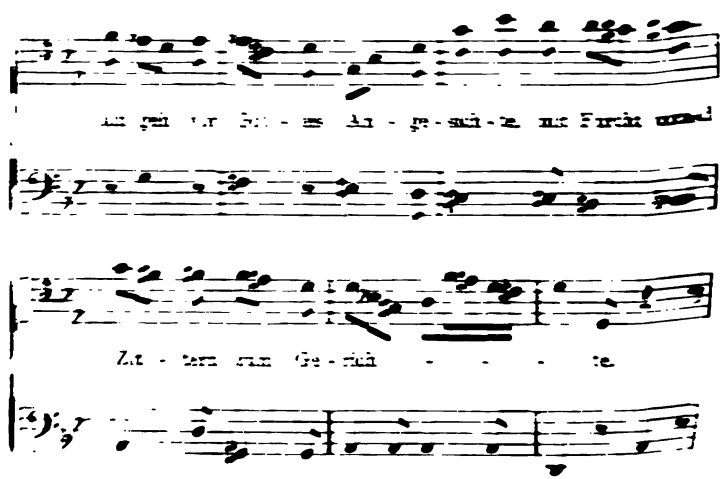
Die erste Arie (g-moll 6/8) beginnt in klagenden,
ımerzlich bewegten Tongängen, die wie aus dem
ɜfsten der zerrissenen Seele, in melodischem Flusse
herquellen. Dem sanft aufsteigenden Gesange der
öte und Oboe antworten in weicher Gegenbewegung
ɜ beiden Violinen, meist in Terzen mit einander gehend.



[illegible] nachdem die Haupt- [illegible] sind, die Gesangs- [illegible] neuer Melodie ein.



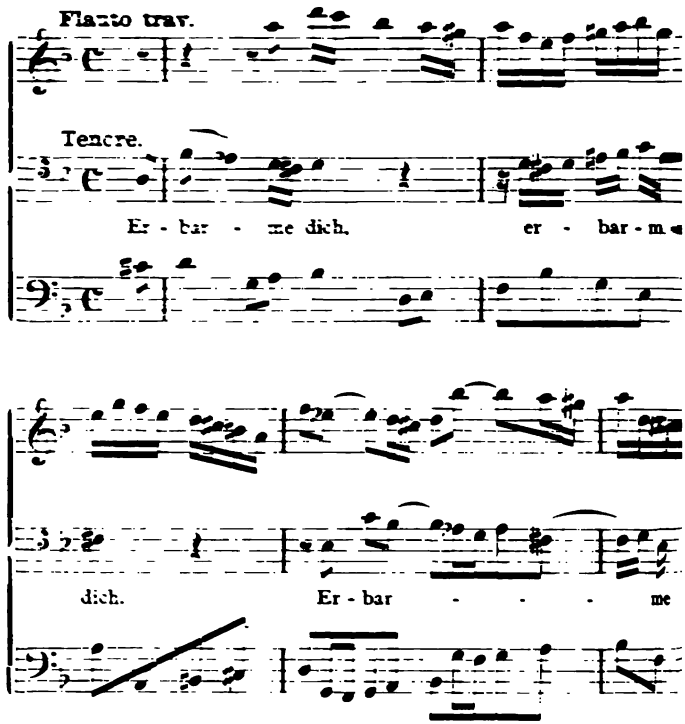
[illegible] sie das klagende Ton- [illegible] mit scharfen Einsätzen, ihre [illegible] Wechsel [illegible] vor der Schmerz des gequälten, [illegible] Herzens sich [illegible]. Mit dem [illegible] Theils der Arie schweigen die [illegible] nur der Grundbass begleitet die [illegible] Worte [illegible] Ich geh' vor [illegible] mit Furcht und Zittern zum Ge- [illegible] mit [illegible] herausschaudernder Melodie eine [illegible] Wendung herbeiführt.



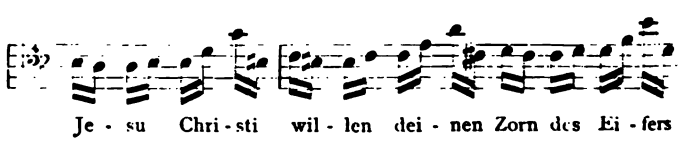
Aus ihr erhebt sich das Orchester, die früheren Motive aufnehmend, in langem Zwischensatze zu wunderbar schöner melodischer Steigerung. Mit den Worten: „Er ist gerecht, ich ungerecht“ wiederholt sich diese nach reicher Verarbeitung der Motive zu der hineingeflochtenen Gesangstimme, um zu der chromatischen Melodie zurückzuführen, welche mit den Worten: „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ in tiefster Zerrissenheit der Seele abschliesst. Nur der Instrumental-Eingang der Arie wird wiederholt, welche zu den vollendetsten, edelsten Tonbildern des grossen Meisters gerechnet werden muss, die von ihm bekannt sind.

Das ihr folgende Recitativ, von dem Grundbass begleitet, ist von der ausdrucksvollsten Declamation und von einer selten schönen Steigerung. Die Unruhe des gequälten Gewissens, die Furcht vor dem gerechten Zorne dessen, der den sündigen Menschen überall zu finden weiss, spricht sich deutlich und erkennbar in der von der Tiefe zur Höhe schwankenden und wieder herabsinkenden Cantilene aus, wenngleich diese den gewöhnlichen Recitativstyl nicht verlässt.

Eine zweite Arie (d-moll $^4/_4$) schliesst sich diesem Satze an. Die Flöte beginnt über dem Grundbass das Motiv, das in flehender, wie von schmerzlichen Thränen unterbrochener Weise zu dem Gesange überführt, um den das sanfte Instrument sich concertirend daher schlingt. Es ist nicht mehr das trostlose Ringen, die Verzweiflung an dem ewigen Heile, die sich hier kundgiebt



Der Erlöser steht mit seinem gnadenreichen, erbarmungsvollen Blick vor uns. Nicht Zuversicht, aber Hoffnung ist es, die durch die flehenden Töne in der festeren Tonformen hindurchblickt. Die Arie ist verhältnissmässig kurz, die dreitheilige Form nicht hervortretend. Eine mäkelnde Kritik könnte hinsichtlich der Declamation des letzten Eintritts der Worte: „Lass um Jesu Christi willen“



Ausstellungen erheben, indem die letzten Silben der Worte: „Christi — deinen — Eifers“ durch die in die Höhe steigenden Noten auf eine zu bestimmte Weise gegen die Hauptsilben hervorgehoben werden. In der That wirft die Berliner Musikalische Zeitung in dem Jahrgang 1806 S. 201 Bach eine mangelhafte Declamation vor und sucht dies an verschiedenen Beispielen, insbesondere aus seinen Cantaten, nachzuweisen. Wir haben uns von der Richtigkeit dieser Ansichten nicht überzeugen können und finden auch die Declamation der obigen Stelle, wenngleich sie ungewöhnlich ist, in der dem Grundcharakter der Arie angehörigen und anpassenden Melodie begründet.

Das geängstete Gewissen hat seine Zuflucht gefunden. Es wendet sich an die Gnade Gottes um Jesu des Erlösers willen. Mit jenem feinen Gefühl, das alle Tonschöpfungen Bach's charakterisirt, verschwindet die Unruhe, das klagende, innerlich zerstörte Wesen, das die drei ersten Tonsätze der Cantate erfüllt hatte. Das Recitativ, in welchem der Gedanke der Gnade hervortritt, ist in festerem Sinne declamirt als das frühere. Die Beruhigung, die Zuversicht auf Gottes Erbarmen spricht sich in den lang gehaltenen ruhigen Accorden aus, mit denen das Streichquartett die Declamation der Gesangsstimme wie ein Sonnenblick umgiebt, der aus der trüben Nacht düsterer Wolken hervorbricht.

Der Choral: „Bin ich gleich von dir gewichen“ schliesst das schöne Tonwerk. Wir werden demselben Liede in der Matthäus-Passion nach der Arie: „Erbarme dich mein Gott, um meiner Zähren willen“ in einer, durch die Besonderheit der Lage bedingten ähnlichen Situation noch einmal begegnen. Indem auf dasjenige hingewiesen wird, was über die vierstimmigen Choralwerke des grossen Meisters in specieller Betrachtung entwickelt werden wird, sei es hier nur gestattet, auf die Verschiedenheit dieser beiden

[illegible] zu machen. I
[illegible] Cantate ist der Choral von eini
[illegible] während er der Passion in ihm
[illegible] den Herrn an s
[illegible]

[illegible] mag es kaum einfachere Mittel g
[illegible] vermöge dieser Bach in d
[illegible] hervorzubringe
[illegible] Der Singgesang einer einzigen St
[illegible] und an Choral führen di
[illegible] sind sie [illegible] richtig ber
[illegible] wie der Sänger sie i
[illegible] durchdrungenen Geist
[illegible] verführen ve

[illegible]

Es ist erwähnenswerth in einigen kurzen Zügen
[illegible] Advents-Cantate

Schwingt freudig euch empor"

[illegible] Advent [illegible] zurückkommen.
[illegible] bietet vor allem einen deutlichen Beleg
Bach in den [illegible] solcher Arbeiten stet
Form bewahrte, welche dem religiösen Charakte
[illegible] um ihre zu grosse Schwierigkei
einer Kirchen-Cantate Verwendung zu finder
ist bereits bemerkt worden, dass in dieser Wei
Gratulations-Cantaten: Durchlauchtigster Le
und Angenehmes Wiederau parodirt un
den sonst für fürstliche Personen geschriebene
legenheits-Musiken zahlreiche Arien und Chöre
Weihnachts-Oratorium übernommen worden sin

Das vorliegende Tonstück hat, bevor es i
geistliche Cantatenform gebracht worden ist, a
legenheits-Cantate zweimal Verwendung gef
einmal nehmlich zur ersten Geburtstagsfeier der F
Charlotte Friederike Wilhelmine von Ar

Cöthen, im Jahre 1726, dann ferner zum Geburtsage eines Professors der Leipziger Universität, dessen Name uns nicht aufbewahrt worden ist. Das Vorwort zur Bach-Ausgabe Jhg. 7 sagt zu dem dort befindlichen Abdruck, es sei nicht zu erkennen, für wen und zu welchem besonderen Zwecke diese Cantate componirt worden sei. Man erführe darüber nicht mehr und nicht weniger, als dass die dargebrachten Glückwünsche einem Lehrer gegolten hätten. Wer dieser gewesen, das bliebe vorläufig eine offene Frage, doch sei die Annahme wahrscheinlich, dass dies der Rector J. M. Gesner gewesen sei.

Dem gegenüber kann als feststehend angenommen werden, dass die Cantate in ihrer ersten Gestalt für die Fürstin von Anhalt-Cöthen geschrieben worden ist. Der Text zu derselben ist in Th. I. der 2. Auflage der Picander'schen Gedichte S. 14 abgedruckt, und wir lassen ihn in den Anhängen (Band IV. unter Nro. 10a.) folgen. Die Musik zu demselben ist nicht erhalten. Sie ist ohne Zweifel mit dem Vielen verloren gegangen, was uns aus der Cöthener Periode des Meisters fehlt.

Als Geburtstags-Festgesang ist sie indess in der Königlichen Bibliothek zu Berlin vorhanden. Und dass hier ein Geburtstag gefeiert wurde, ergiebt ferner der Text in der Arie Nro. 5 ganz unzweifelhaft. Die Annahme, dass sie für Gesner bestimmt gewesen sei, beruht auf einer in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen schriftlichen Notiz des verstorbenen verdienstvollen Dehn. Dieselbe entbehrt aber bestimmter Anhaltspunkte. Ebenso wenig kann die in Rede stehende Festmusik für einen sonstigen Lehrer der Thomas-Schule oder einer anderen Schulanstalt gefertigt worden sein. Um einem solchen zu seinem Geburtstage eine so hervortretende Ovation zu bereiten, dazu waren die Verhältnisse der Lehrer jener Zeit nicht angethan. Derlei Aufmerksamkeiten be-

sonderer Art wurden mit seltnen Ausnahmen r
höher gestellten, vornehmen Personen erwiesen. I
der Andeutung des Recitativs Nro. 4 von dem Silb
schmucke des Alters könnte, insofern man
Kreise der Thomas-Schule bleiben wollte, nur
dem ersten Rector derselben, unter dem Bach dort
wirken berufen war, die Rede sein; denn J. M. Erne
war zu jener Zeit ein alter Mann. Inzwischen wü
der Text der Cantate in diesem Falle gewiss bestin
anzudeuten nicht unterlassen, dass es sich um
Vorsteher der Thomas-Schule handeln solle. Ges
dagegen war zur Zeit seines Rectorats in Leipzig n
kein Fünfziger. Von dem Silberschmucke
Haare konnte daher wohl bei ihm kaum die R
sein. Auch würde auf ihn weniger wie auf Erne
die Andeutung im Schluss-Chor des Textes
„uns'rem Helicon" gepasst haben, ein Ausdr
der nur als poetische Umschreibung des Wo
Universität gedeutet werden kann, eine Vora
setzung, die durch den inneren Zusammenhang
ganzen Verses:

> Und da man deinen Preis,
> Den unser Helicon am besten weiss,
> Auch ausser dessen Grenzen sieht

verstärkt wird. Denn was sollte die letztere Stro
bei einem Lehrer oder Rector der Thomas-Schule
einen Sinn haben?

Es kann die in Rede stehende Huldigung da
nur einem Professor der Universität Leipzig gegol
haben, wie denn beispielsweise auch die Geburtsta
Cantate für den Professor A. Müller in gleicher
entstanden ist. Das Eigenthümliche der vorliegen
Cantate ist, dass bei der Umarbeitung in ihr für
Recitativ kein Raum geblieben ist. Dieses fehlt ga
obschon es in den Gratulations-Cantaten früher v
handen gewesen war.

Der Text dieser zweitheiligen, doch nicht zu langen Cantate in ihrer kirchlichen Bearbeitung lautet:

I. Theil.

Nro. 1. Chor.

Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen,
Ihr Zungen, die ihr jetzt in Zion fröhlich seid.
Doch haltet ein! Der Schall darf sich nicht weit entfernen,
Es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.

Nro. 2. Choral.

Nun komm, der Heiden Heiland,
Der Jungfrau Kind erkannt.
Dass sich verwundert alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt.

Nro. 3. Arie.

Die Liebe zieht mit sanften Schritten
Sein treu geliebtes Allgemach.
Wie es eine Braut entzücket,
Wenn sie den Bräutigam erblicket,
So folgt ein Herz auch Jesu nach.

Nro. 4. Choral.

Zwingt die Saiten in Cythara,
Und lasst die süsse Musica
Ganz freudenreich erschallen,
Dass ich möge mit Jesulein
Wunderschönem Bräutgam mein,
In steter Liebe wallen.
Singet,
Springet,
Jubiliret,
Triumphiret,
Danket dem Herrn!
Gross ist der König der Ehren!

II. Theil.

Nro. 5. Arie.

Willkommen, werther Schatz,
Die Lieb' und Glaube machet Platz,
Für Dich in meinem Herzen rein,
Zieh bei mir ein!

Nro. 6. Choral.

Der du bist dem Vater gleich,
Führ' hinaus den Sieg in's Fleisch,
Dass dem ewig Gott's Gewalt
In uns das krank' Fleisch erhalt.

Nro. 7. Arie.

Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen
Wird Gottes Majestät verehrt.
Denn schallet nur der Geist dabei,
So ist ihm solches ein Geschrei,
Das er im Himmel selber hört.

Nro. 8. Choral.

Lob sei Gott, dem Vater g'than,
Lob sei Gott, seinem eignen Sohn,
Lob sei Gott dem heil'gen Geist
Immer und in Ewigkeit.

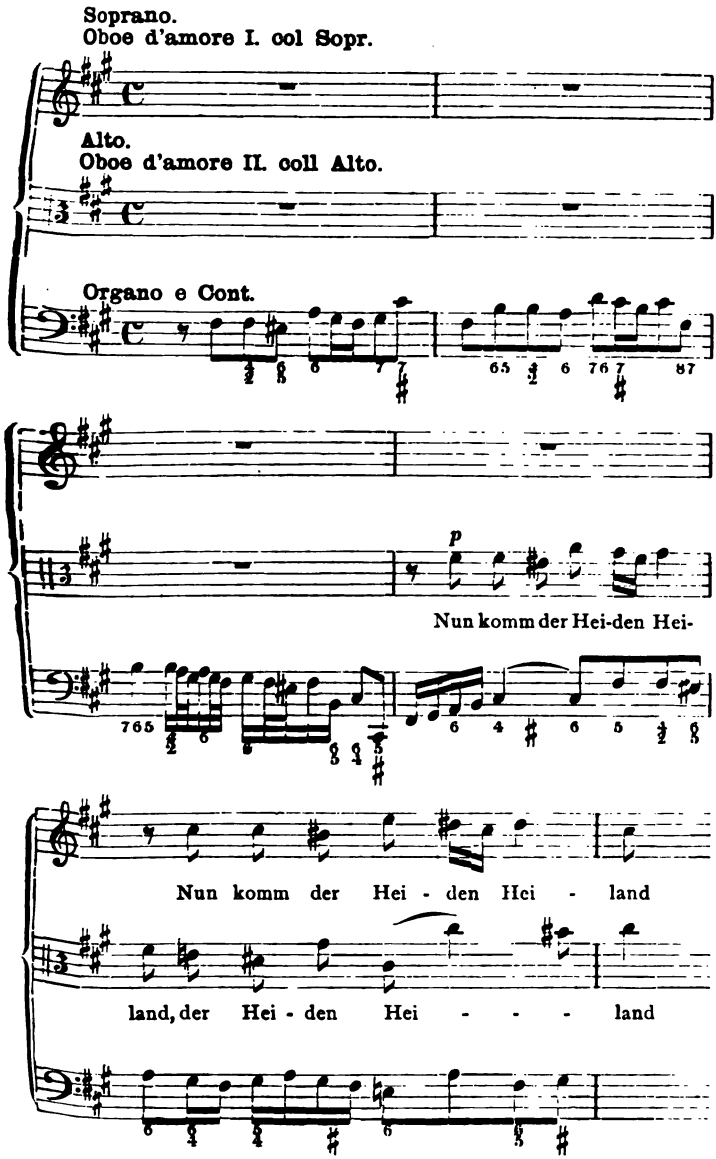
Man erkennt unschwer, dass die in dem vorstehenden Texte ursprünglich vorherrschenden Elemente weltlichen Inhalts nachträglich dem religiösen Zweck gemäss abgeändert, mit solchen von kirchlicher Farbe gemischt, die Choräle neu eingeschoben sind, während die Verbindung der einzelnen Nummern durch Recitative ganz aufgegeben worden ist.

Der Text an sich ist als Cantatentext weniger specifisch biblisch, als dies bei Bach sonst der Fall zu sein pflegt. Er spricht ganz allgemein den Ausdruck der Freude über das Kommen des Heilands aus, dessen Erscheinen durch das Fest der Weihnachtstage von der christlichen Kirche gefeiert wird.

Der erste Theil beginnt mit einem kunstvoll gearbeiteten Chor (Nro. 1. D-dur $^3/_4$. Oboe d'amore, 2 Violinen, Viola, Organo e Continuo), dessen Stimmen nach einer Instrumental-Einleitung von 12 Takten canonisch eintreten, um in wechselnden Motiven und Formen, von dem lebhaft bewegten Orchester unterstützt, daherzubrausen.

Ihm schliesst sich ein Choral (Nro. 2. Fis-moll $^4/_4$) an, in welchem Sopran und Alt die schöne Melodie

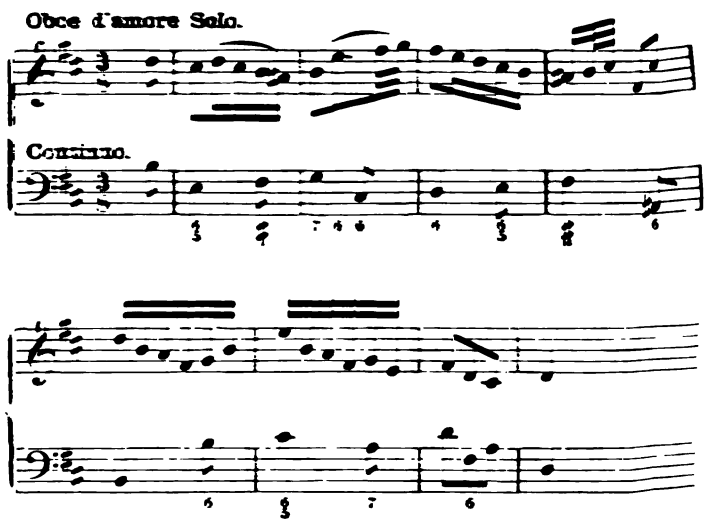
des alten Kirchenliedes: „Nun komm, der Heiden Heiland“ in wunderbar sinniger Bearbeitung,



durch die beiden Oboi d'amore verstärkt, über einem reich bewegten Accompagnement, dessen Grundzüge der tiefere Bass andeutet, als Duo erklingen lassen.

Wir haben hier ein wahrhaftes Meisterwerk contrapunktischer Behandlung vor uns. Es liegt ein eigenthümlich sinniger Ausdruck in dem Wechsel und in den Verschlingungen, in denen die beiden Frauenstimmen den Choral zwischen der melodischen Figuration des Musikstücks hindurch hervortreten lassen.

Die hierauf folgende Arie für Tenor Nro. 3. H-moll $\frac{3}{4}$, von der Oboe d'amore begleitet, hat einen melodisch weichen Charakter



und ist in dem concertirenden Solo-Instrument mit hervortretender Schönheit behandelt. Wir haben es hier mit einer derjenigen Arien Bach's zu thun, die am wenigsten dem Einflusse der Zeit, in der sie entstanden, unterworfen geblieben sind. Die zarte Innigkeit, der Hauch süsser Empfindung, der das ganze

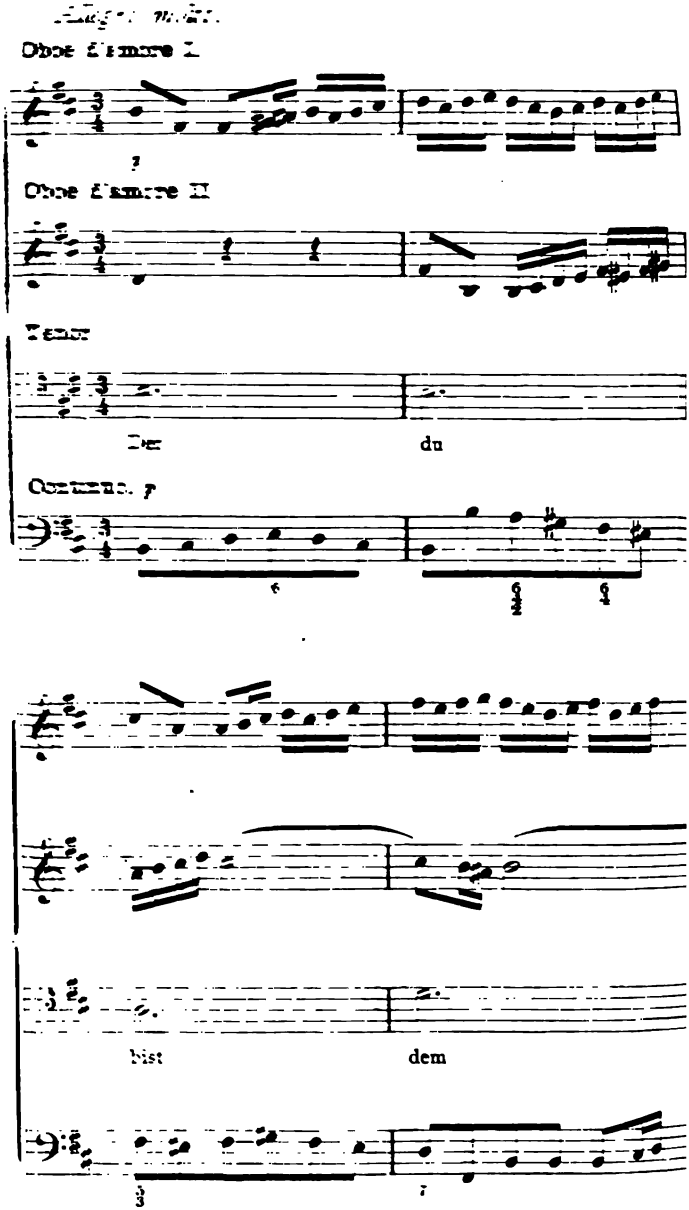
Musikstück durchdringt, scheinen darauf hinzudeuten, dass der Meister, der dasselbe ursprünglich zur Ehre der Gemahlin seines hohen Freundes niederschrieb, daran mit besondrer Vorliebe gearbeitet habe.

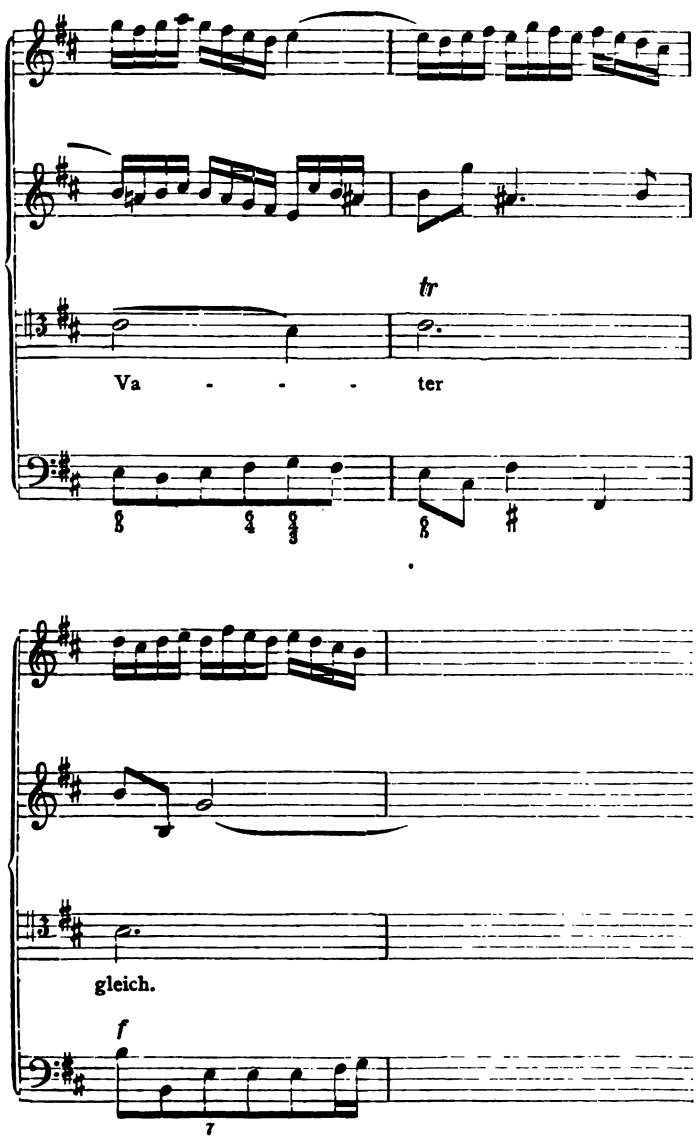
Der erste Theil schliesst mit einem vierstimmig gesetzten, von den Instrumenten des Eingangschors begleiteten Chorale (Nro. 4. D-dur $^4/_4$) zu der Melodie: „Wie herrlich ist die neue Welt". Derselbe ist in echt Bach'scher Weise, mit ausdrucksvoller Stimmführung, besonders im Tenor, gesetzt.

Die Musik dieses ersten Abschnitts stimmt zu ernster Freude und christlich froher Erhebung. Sie ist eine echte Perle in dem reichen Juwelenkranze der Cantaten-Musik Bach's. Aus ihr ergiebt sich recht überzeugend, wie sehr dieser grosse Meister es vermocht hat, seine erhabene Kunst dem Gebrauche des Gottesdienstes und dem speciellen Bedürfniss des Tages dienstbar zu machen. Weihevoller und sinniger kann keine Festpredigt eingeleitet und vorbereitet werden, als durch den ersten Abschnitt dieser Cantate.

Der zweite Theil (nach Beendigung der Predigt) beginnt mit einer Arie (Nro. 5. D-dur $^4/_4$) für Bass mit Quartett-Begleitung, welche wenig Interesse erweckt.

Desto mehr ist dies bei dem Choral (Nro. 6. H-moll $^3/_4$ Allegro molto) der Fall, dessen Cantus firmus, in den Tenor gelegt, von 2 Oboen d'amore in den anmuthigsten Wendungen über einem sehr bewegten Basse begleitet wird.


Oboe d'amore I
Oboe d'amore II
Tenor
Der
du
Continuo. p
bist
dem


tr
Va - - - ter
gleich.
f

Es ist dies eine jener wunderbaren Schöpfungen, in denen sich der ausserordentliche Reichthum der Erfindungsgabe ebenso sehr, wie der tiefe sinnige Ernst christlicher Ueberzeugungen darstellt.

Auch die diesem schönen Stücke sich anschliessende Sopran-Arie Nro. 7. G-dur $^{12}/_{8}$, mit der durch die Stroffe gedämpften Solo-Violine ist ein Stück von höchstem Reiz, in welchem demüthige Frömmigkeit und Gottesverehrung ihren Ausdruck finden.

Den Schluss bildet die Choralstrophe: „Lob sei Gott dem Vater g'than" aus dem in Nro. 6 begonnenen Kirchenliede, welche mit allen Instrumenten des Orchesters in prächtig vierstimmigem Satze über einem eigenthümlich geformten Basse die festliche Kirchenfeier beendet.

Bot der erste Theil des Tonwerks den Eindruck der Freude über das Kommen des Welt-Heilands, so spricht sich in dem zweiten Abschnitt das Gefühl des Dankes gegen Gott aus, der die heiligen Verheissungen erfüllt hat, die er Abraham gegeben, und dessen Lob nunmehr von frommen Lippen verkündet wird.

Auch hier findet man nichts Unsicheres und Schwankendes. Wer, nachdem ihm diese Töne erklungen, das Gotteshaus verlässt, darf sich sagen, dass er dem Herrn mit hellem Klange ein hohes Lied angestimmt habe, das stark und frei sich seine Wege zum Throne Gottes zu bahnen würdig ist. Wie nahe verwandt und doch wie so bis in den tiefsten Grund verschieden stellt sich dies Tonwerk den ersten Abschnitten des Weihnachts-Oratorii gegenüber, dem wir in einem besonderen Abschnitt des zweiten Bandes eine ausführlichere Besprechung vorbehalten haben.

III.

Nachweis der vorhandenen Kirchen-Cantaten.

Nachdem auf diese Weise der Versuch gemacht worden ist, den Charakter der Kirchen-Cantaten

Bach's sowohl in ihrer Allgemeinheit, als in einzelnen besonderen Stücken anschaulich zu machen, möge hier eine Nachweisung derselben, soweit sie noch, sei es ganz, oder theilweise, oder in blossen Spuren, vorhanden sind, folgen.

Es wird hierbei im Allgemeinen die Reihenfolge beobachtet werden, welche Mosewius in seinem vortrefflichen Werke über die Kirchen-Cantaten Bach's (S. 21 ff.) zum Grunde gelegt hat, wobei natürlich die nöthigen Berichtigungen vorgenommen und an den geeigneten Stellen diejenigen Cantaten eingefügt werden, welche später bekannt geworden sind.

I. Cantaten für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres.

1. Für den 1. Adventssonntag.

Lasset uns ablegen die Werke. Von Mosewius „Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen" p. 20 angeführt.

Nun komm, der Heiden Heiland. A-moll. *W**) *16, 61.*

Nun komm, der Heiden Heiland. H-moll. *W 16, 62.*

Schwingt freudig euch empor. Ursprünglich weltliche Cantate. *W 7, 36.*

2. Für den 2. Adventssonntag.

Wachet, betet, seid bereit. In Umarbeitung für den 26. Trinitatis-Sonntag erhalten. S. unter Nr. 68.

---

*) *W* = Bach's Werke, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft. Die erste Zahl bezeichnet den Jahrgang, die zweite die Nummer der Cantate.

3. Für den 3. Adventssonntag.

Aerg're dich, o Seele, nicht. In einer Bearbeitung für den 7. Trinitatis-Sonntag erhalten. S. unter Nr. 47

Das ist je gewisslich wahr. Partitur-Abschriften in der Königlichen Bibliothek und am Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin.

4. Für den 4. Adventssonntag.

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn. *W 28, 137.*

Herz und Mund und That und Leben. Für Mariä Heimsuchung umgearbeitet. S. unter Nr. 46.

5. Für den 1. Weihnachtstag.

Christen, ätzet diesen Tag. *W 16, 63.*

Ehre sei Gott in der Höhe. Bruchstücke im Besitz von Professor Epstein in Wien.

Gelobet seist du, Jesu Christ. *W 22, 91.*

(Gloria in excelsis Deo. Nach dem Gloria der H-moll Messe. Im Besitz von Hauser in Carlsruhe.)

(Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage. Weihnachts-Oratorium. 1. *W 5² p. 3.*)

Unser Mund sei voll Lachens. *W 23, 110.*

Uns ist ein Kind geboren. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

6. Für den 2. Weihnachtstag.

Christum wir sollen loben schon. *W 26, 121.*

Dazu ist erschienen der Sohn Gottes. *W 7, 40.*

Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet. *12, 57.*

(Und es waren Hirten in derselben Gegend. Weihnachts-Oratorium. 2. *W 5² p. 51.*)

7. Für den 3. Weihnachtstag.

(Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen. Weihnachts-Oratorium. 3. *W 5² p. 95.*)

Ich freue mich in dir. *W 28, 134.*

Sehet, welch eine Liebe. *W 16, 64.*

Süsser Trost, mein Jesus kommt. Originalstimmen und Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

8. Für den Sonntag nach Weihnachten.

Das neugebor'ne Kindelein. *W 26, 122.*

Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende. *W 5, 28.*

Tritt auf die Glaubensbahn. Autographe Partitur in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

9. Für das Neujahrsfest.

(Fallt mit Danken, fallt mit Loben. Weihnachts-Oratorium. 4. *W 5² p. 129.*)

Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm. Autographe Partitur (nach Spitta, „Johann Sebastian Bach" II. 272) im Besitz von Max Jähns in Berlin, Abschriften in der Königlichen Bibliothek und am Joachimsthal'schen Gymnasium ebenda.

Herr Gott, dich loben wir. *W 2, 16.*

Ihr wallenden Wolken.

Jesu, nun sei gepreiset. *W 10, 41.*

Lobe den Herrn, meine Seele. B-dur. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Singet dem Herrn ein neues Lied. Bruchstücke der Original-Partitur (mit dem Anfang: „Lobe, Zion, deinen Gott") und -Stimmen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

10. Für den Sonntag nach Neujahr.

Ach Gott, wie manches Herzeleid. C-dur. *W 12, 58.*

(Ehre sei dir, Gott, gesungen. Weihnachts-Oratorium. 5. *W 5² p. 173.*)

Schau, lieber Gott, wie meine Feind'. Original-Stimmen und Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

11. Für das Epiphaniasfest.

(Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben. Weihnachts-Oratorium. 6. *W 5² p. 211.*)

[illegible] Herzog der Frommen. *W 36, 123.*
[illegible] alle kommen. *W 24, 61.*

[illegible] Für den 2. Sonntag nach Epiphanias.

[illegible] wie es uns [illegible] Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek und am Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin. Erhalten bewahrt.

[illegible] Jesu, [illegible]. *W 7, [illegible]*
[illegible] Jesum [illegible] mir. *W [illegible], [illegible]*
[illegible] Jesus [illegible]. Original-Partitur und -Stimmen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

13. Für den 3. Sonntag nach Epiphanias.

[illegible] wie manches Herzeleid. A-dur. *W 1, 3.*
[illegible] meine Thränen. *W [illegible], [illegible].*
[illegible] wie lang, auf langes Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

14. Für den 4. Sonntag nach Epiphanias.

Alles nur nach Gottes Willen. *W 19, 72.*
Herr, wie du willst, so schickt's mit mir. *W 18, 73.*
Ich steh' mit einem Fuss im Grabe. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit. *W 24, 111.*

15. Für den 4. Sonntag nach Epiphanias.

Jesus schläft, was soll ich hoffen. *W 20, 81.*
Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit. *W 2, 14.*

16. Für das Fest Mariä Reinigung.

Der Friede sei mit dir, du ängstliches Gewissen. (Auch für den 3. Ostertag verwendet.) Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Erfreute Zeit im neuen Bunde. *W 20, 83.*
Ich habe genug, ich habe den Heiland. *W 20, 82.*
Ich habe Lust. Nur in Breitkopf's Musikalien-Verzeichniss von 1761.

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Komm, du süsse Todesstunde. Ursprünglich für den 16. Trinitatis-Sonntag.

Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin. *W 26, 125.*

17. Für den Sonntag Septuagesimae.

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke. *W 20, 84.*

Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. *W 22, 92.*

Nimm, was dein ist, und gehe hin. Gedruckt in den von J. P. Schmidt herausgegebenen Kirchengesängen von J. S. Bach. Heft 1.

18. Für den Sonntag Sexagesimae.

Gleichwie der Regen und Schnee. *W 2, 18.*

Leichtgesinnte Flattergeister. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

19. Für den Sonntag Quinquagesimae oder Estomihi.

Du wahrer Gott und Davids Sohn. *W 5, 23.*

Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott. *W 26, 127.*

Jesus nahm zu sich die Zwölfe. *W 5, 22.*

Sehet, wir gehen hinauf. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

(So gehst du denn, mein Jesu, hin. Von Mosewius a. a. O. p. 21 [aus der Hauser'schen Sammlung] mit der Bemerkung: „vielleicht von Christoph Bach" angeführt.)

20. Für den Sonntag Oculi.

Alles, was von Gott geboren. In Breitkopf's Verzeichniss von 1761. Später für die Cantate: „Ein feste Burg" benutzt.

21. Für das Fest Mariä Verkündigung.

(Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn. G-dur. Text für diesen Tag; die Composition unter Bach's Namen

am Joachimsthal'schen Gymnasium. Nach Spitta J. S. Bach, I. 800 unecht.)

Himmelskönig, sei willkommen. Ursprünglich für den Palmsonntag bestimmt. Gedruckt in den von J. P. Schmidt herausgegebenen Kirchengesängen von J. S. Bach. Heft 2.

Wie schön leuchtet der Morgenstern. *W 1, 1.*

22. Für Palmsonntag.

Himmelskönig, sei willkommen. Später für das Fest Mariä Verkündigung benutzt. S. unter Nr. 21.

23. Für Ostern überhaupt.

Auf, mein Herz, des Herren Tag. (Einleitender Choral) und

So du mit deinem Munde bekennest. (Erster Chor; echt?) bilden eine Cantate; Partitur-Abschriften in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Christ lag in Todesbanden. *W 1, 4.*

24. Für den 1. Ostertag.

Denn du wirst meine Seele. *W 2, 15.*

Der Himmel lacht, die Erde jubiliret. *W 7, 31.*

Ich weiss, dass mein Erlöser lebt. Partitur-Abschrift im Besitz von W. Rust.

(Kommt, eilet und laufet. Oster-Oratorium. *W 21* [3])

25. Für den 2. Ostertag.

Bleib' bei uns, denn es will Abend werden. *W 1* [illegible] *6.*

Erfreut euch, ihr Herzen. *W 16, 66.*

26. Für den 3. Ostertag.

Der Friede sei mit dir. Ursprünglich für das Fest Mariä Reinigung. S. unter Nr. 16.

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss. *W 28,* [illegible] *40.*

(Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen. Mit den vorgesetzten Stücken: „So du mit deinem Munde bekennest" und „Auf, mein Herz, des Herren Tag"

für den 1. Ostertag oder überhaupt für Ostern. S. unter Nr. 23 und vergl. Spitta a. a. O. II. 273 f.)

27. Für den Sonntag Quasimodogeniti.

Am Abend aber desselbigen Sabbaths. *W 10, 42.*
Halt im Gedächtniss Jesum Christ. *W 16, 67.*

28. Für den Sonntag Misericordias Domini.

Der Herr ist mein getreuer Hirt. *W 24, 112.*
Du Hirte Israel, höre. *W 23, 104.*
Ich bin ein guter Hirt. *W 20, 85.*

29. Für den Sonntag Jubilate.

Ihr werdet weinen und heulen. *W 23, 103.*
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. *W 2, 12.*
Wir müssen durch viel Trübsal. Partitur-Abschriften in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

30. Für den Sonntag Cantate.

Die Weisheit kommt nicht in eine boshafte Seele. Von Mosewius a. a. O. p. 21 (aus der Voss'schen Sammlung) angeführt.
Es ist euch gut, dass ich hingehe. *W 23, 108.*
Wo gehst du hin. Originalstimmen und Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

31. Für den Sonntag Rogate.

Bisher habt ihr nichts gebeten. *W 20, 87.*
Wahrlich, ich sage euch. *W 20, 86.*

32. Für das Himmelfahrtsfest.

Auf Christi Himmelfahrt allein. *W 26, 128.*
Gott führet auf mit Jauchzen. *W 10, 43.*
(Lobet Gott in seinen Reichen. Himmelfahrts-Oratorium. *W 2, 11.*)
Wer da glaubet und getauft wird. *W 7, 37.*

33. Für den Sonntag Exaudi.

Sie werden euch in den Bann thun. G-moll. *W 10, 44.*

Sie werden euch in den Bann thun. A-moll. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

34. Für Pfingsten überhaupt.

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. (Ursprünglich Trauungs-Cantate.) *W 7, 34.*

35. Für den 1. Pfingsttag.

Erschallet, ihr Lieder. Originalstimmen und Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

(Gott der Hoffnung erfülle euch. Text für den erste Pfingsttag, nach Mosewius a. a. O. p. 23 Confirmations-Cantate. Die Composition unter Bach's Namen am Joachimsthal'schen Gymnasium und der Königlichen Bibliothek zu Berlin, jedoch schwerlich von Bach.)

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. (Kleiner Composition.) *W 12, 59.*

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. (Grössere Composition.) *W 18, 74.*

36. Für den 2. Pfingsttag.

Also hat Gott die Welt geliebt. *W 16, 68.*

Erhöhtes Fleisch und Blut. (Ursprünglich weltliche Cantate „Durchlaucht'ger Leopold".) Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

37. Für den 3. Pfingsttag.

Er rufet seine Schafe. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Erwünschtes Freudenlicht. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

38. Für das Trinitatisfest.

Es ist ein trotzig und verzagt Ding. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Gelobet sei der Herr, mein Gott. *W 26, 129.*
Höchsterwünschtes Freudenfest. (Ursprünglich für die Einweihung der Orgel in Störmthal.) Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
O heiliges Geist- und Wasserbad. Original-Partitur am Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin.

39. Für den 1. Sonntag nach Trinitatis.

Brich dem Hungrigen dein Brod. *W 7, 39.*
Die Elenden sollen essen. *W 18, 75.*
O Ewigkeit, du Donnerwort. F-dur. *W 2, 20.*

40. Für den 2. Sonntag nach Trinitatis.

Ach Gott, vom Himmel sieh' darein. *W 1, 2.*
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. *W 18, 76.*
Schmücke dich, o liebe Seele. (Auch Communions-Cantate.) Partitur-Abschriften bei Hauser in Carlsruhe und in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei. Gedruckt in den von J. P. Schmidt herausgegebenen Kirchengesängen von J. S. Bach. Heft 4.

41. Für den 3. Sonntag nach Trinitatis.

Ach Herr, mich armen Sünder. *W 28, 132.*
Ich hatte viel Bekümmerniss. (Auch für jede Zeit.) *W 5, 21.*

42. Für das Johannisfest.

Christ unser Herr zum Jordan kam. *W 1, 7.*
Freue dich, erlöste Schaar. *W 5, 30.*
Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe (oder „Auf, Menschen, rühmet Gottes Güte"). Originalstimmen und Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
(Lobe den Herren, den mächtigen König. Nach Mosewius a. a. O. p. 22 „auch zum Johannisfest bezeichnet", sonst zum 12. Trinitatis-Sonntag. S. unter Nr. 52.)

43. Für den 4. Sonntag nach Trinitatis.

Barmherziges Herze der ewigen Liebe. Gedruckt in den von J. P. Schmidt herausgegebenen Kirchengesängen von J. S. Bach. Heft 3.

Ein ungefärbt Gemüthe. *W 5, 24.*

Gott ist unsre Zuversicht. F-dur. „Nicht mit der Trauungs-Cantate zu verwechseln". Mosewius a. a. O. p. 22.

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

44. Für den 5. Sonntag nach Trinitatis.

Siehe, ich will viel Fischer aussenden. *W 20, 88.*

Wer nur den lieben Gott lässt walten. *W 22, 93.*

45. Für den 6. Sonntag nach Trinitatis.

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort. *W 26, 126.*

Es ist das Heil uns kommen her. *W 1, 9.*

Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

46. Für das Fest Mariä Heimsuchung.

Herz und Mund und That und Leben. Umarbeitung einer für den 4. Adventssonntag bestimmten Cantate. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Meine Seel' erhebt den Herren. *W 1, 10.*

47. Für den 7. Sonntag nach Trinitatis.

Aergre dich, o Seele, nicht. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Es wartet Alles auf dich. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Gesegnet ist die Zuversicht. In Breitkopf's Verzeichniss von 1770 erwähnt.

Was willst du dich betrüben. *W 23, 107.*

48. Für den 8. Sonntag nach Trinitatis.

Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz. *W 28, 139.*

Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. *W 10, 45.*

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Originalstimmen an der Thomas-Schule, Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

49. Für den 9. Sonntag nach Trinitatis.

Herr, gehe nicht ins Gericht. *W 23, 105.*
Thue Rechnung! Donnerwort. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Was frag' ich nach der Welt. *W 22, 94.*

50. Für den 10. Sonntag nach Trinitatis.

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben. *W 23, 102.*
Nimm von uns, Herr, du treuer Gott. *W 23, 101.*
Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei. *W 10, 46.*

51. Für den 11. Sonntag nach Trinitatis.

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. *W 24, 113.*

52. Für den 12. Sonntag nach Trinitatis.

Geist und Seele wird verwirret. *W 7, 35.*
Lobe den Herren, den mächtigen König. *W 28, 131.*
Lobe den Herrn, meine Seele. D-dur. (Auch zur Rathswahl.) *W 16, 69.*

53. Für den 13. Sonntag nach Trinitatis.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ. *W 7, 33.*
Du sollst Gott, deinen Herren, lieben. *W 18, 77.*
Ihr, die ihr euch von Christo nennet. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

54. Für den 14. Sonntag nach Trinitatis.

(Es ist das Heil uns kommen her. Sonst für den 6. Trinitatis-Sonntag; nach Mosewius a. a. O. p. 22 aber „auch für den 14. Sonntag bezeichnet".)
Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. *W 5, 25.*
Jesu, der du meine Seele. *W 18, 78.*
Wer Dank opfert, der preiset mich. *W 2, 17.*

55. Für den 15. Sonntag nach Trinitatis.

Jauchzet Gott in allen Landen. (Auch für jede Zeit.) W 21, 52.

Warum betrübst du dich, mein Herz. *W 28, 138.*

Was Gott thut, das ist wohlgethan. 2. Composition (Chor). W 28, 99.

56. Für den 16. Sonntag nach Trinitatis.

Christus, der ist mein Leben. *W 22, 95.*

Komm, du süsse Todesstunde. Später für das Fest Mariä Reinigung benutzt. Partitur-Abschriften in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Liebster Gott, wann werd ich sterben. *W 1, 8.*

Wer weiss, wie nahe mir mein Ende. *W 5, 27.*

57. Für den 17. Sonntag nach Trinitatis.

Ach, liebe Christen, seid getrost. *W 24, 114.*

Bringet dem Herrn Ehre seines Namens. Partitur-Abschriften in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Wer sich selbst erhöhet. *W 10, 47.*

58. Für den 18. Sonntag nach Trinitatis.

Gott soll allein mein Herze haben. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Herr Christ, der einge Gottes-Sohn. F-dur. *W 22, 9*

59. Für das Michaelisfest.

Es erhub sich ein Streit. *W 2, 19.*

Herr Gott, dich loben alle wir. *W 26, 130.*

Man singet mit Freuden vom Sieg. Partitur-Abschr in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

(Nun ist das Heil und die Kraft. Zweichörig. Na Spitta a. a. O. II. 561 f. Anfang einer Michael Cantate. *W 10, 50.*)

(Siehe, es hat überwunden der Löwe. Unter Bach Namen in der Königlichen Bibliothek zu Berl Nach Dehn unecht.)

60. Für den 19. Sonntag nach Trinitatis.

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen. *W 10, 48.*
Ich will den Kreuzstab gerne tragen. *W 12, 56.*
Wo soll ich fliehen hin. *W 1, 5.*

61. Für den 20. Sonntag nach Trinitatis.

Ach, ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Ich geh' und suche mit Verlangen. *W 10, 49.*

62. Für das Reformationsfest.

Ein' feste Burg ist unser Gott. *W 18, 80.*
Gott der Herr ist Sonn' und Schild. *W 18, 79.*

63. Für den 21. Sonntag nach Trinitatis.

Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir. *W 7, 38.*
Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben. *W 23, 109.*
Ich habe meine Zuversicht. (Text zum 21. Trinitatis-Sonntag.) Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Was Gott thut, das ist wohlgethan. 1. Compostion. (B-dur.) *W 22, 98.*

64. Für den 22. Sonntag nach Trinitatis.

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht. *W 12, 55.*
Mache dich, mein Geist, bereit. *W 24, 115.*
Was soll ich aus dir machen, Ephraim. *W 20, 89.*

65. Für den 23. Sonntag nach Trinitatis.

Falsche Welt, dir trau' ich nicht. *W 12, 52.*
Nur Jedem das Seine. Dem Texte nach für diesen Tag bestimmt. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Wohl dem, der sich auf seinen Gott. *W 28, 133.*

66. Für den 24. Sonntag nach Trinitatis.

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig. *W 5, 26.*

Ich warte auf dein Glücke. Von Mosewius a. a. O. p. [illegible] angeführt.
Die Ewigkeit, du Donnerwort. D-dur. *W 12, 60.*

67. Für den 25. Sonntag nach Trinitatis.

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. *W 24, 116.*
Es reifet auch ein schrecklich Ende. *W 20, 90.*

68. Für den 26. Sonntag nach Trinitatis.

Wachet, betet, seid bereit. Umarbeitung einer Cantate für den 2. Adventssonntag. Vergleiche Spitta a. a. O. I. 561 f. 512. *W 16, 70.*

69. Für den 27. Sonntag nach Trinitatis.

Wachet auf, ruft uns die Stimme. *W 28, 136.*

II. Cantaten für besondere kirchliche Zwecke.

A. Trauungs-Cantaten.

Dem Gerechten muss das Licht. *W 13¹ p. 3.*
Der Herr denket an uns. *W 13¹ p. 73.*
Gott ist unsre Zuversicht. D-dur. *W 13¹ p. 97.*
Herr Gott, Beherrscher aller Dinge. Originalstimmen fragmentarisch in der Königlichen Bibliothek zu Berlin; die Cantate ist aber in der Originalgestalt als Rathswahl-Cantate: „Gott, man lobet dich in der Stille" erhalten. S. unter E.
O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. Original stimmen fragmentarisch in der Königlichen Bibliothek zu Berlin; die Cantate ist aber in ihrer Umbildung als Kirchen-Cantate für Pfingsten erhalten. S. oben I unter Nr. 34.

B. Zur Communion.

Schmücke dich, o liebe Seele. Nach Breitkopf's Verzeichniss von 1761 und einer Partitur am Joachimsthal'schen Gymnasium in Berlin zur Communion

sonst für den 2. Trinitatis-Sonntag. S. oben I unter Nr. 40.

C. Zur Einweihung einer Orgel.

Höchsterwünschtes Freudenfest. Zur Einweihung der Orgel in Störmthal. Auch für den Trinitatis-Sonntag benutzt. S. oben I unter Nr. 38.

D. Für das Jubelfest der Augsburgischen Confession 1730. (Vergl. Spitta, J. S. Bach, II. 299f.

(1.) Singet dem Herrn ein neues Lied. Ueberarbeitung einer Neujahrs-Cantate. S. oben I unter Nr. 9.

(2.) Gott, man lobet dich in der Stille. Ursprünglich Rathswahl-Cantate. S. unter E.

(3.) Wünschet Jerusalem Glück. Ebenfalls Ueberarbeitung einer Rathswahl-Cantate. S. unter E.

E. Rathswahl-Cantaten.

a. Für den Rathswechsel in Mühlhausen.

Gott ist mein König. *W 18, 71.*

b. Für die Rathswahl in Leipzig.

Gott, man lobet dich in der Stille. *W 24, 120.*

(Ihr Pforten zu Zion, ihr Wohnungen Jacobs. Einige Stimmen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Nach Spitta, J. S. Bach, II 562 Anmerkung 50 für die Rathswahl.)

Lobe den Herrn, meine Seele. D-dur. Ursprünglich für den 12. Trinitatis-Sonntag. S. oben I unter Nr. 52. (Spitta a. a. O. II. 236f., 791f.)

Preise, Jerusalem, den Herrn. *W 24, 119.*

Wir danken dir Gott, wir danken dir. *W 5, 29.**)

---

*) Nützliche Nachrichten. 1739. S. 78.

Den 31. August (1739) ward die sogenannte Rathswahl-Predigt in der Kirche zu St. Nicolai, von Herrn M. Christian Gottlob Eichlern über I. Reg. VIII. 57 sq. gehalten, und darauf machte der Königliche und

Wünschet Jerusalem Glück. Verloren geg
Vergl. Spitta a. a. O. II 299 f.)

III. Kirchen-Cantaten für jede Zeit oder
nähere Bezeichnung.

Aus der Tiefe rufe ich. Herr, zu dir. *W 28, 1*
Das ist ja gewisslich wahr. Ursprünglich fü
3. Adventssonntag. S. oben I unter Nr. 3.
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. *W 23, 106.*
Ich hatte viel Bekümmerniss. Auch für den 3.
nach-Sonntag s. oben I unter Nr. 41). *W 5*
Ihr Pforten zu Zion, ihr Wohnungen Jacobs.
Stimmen in der Königlichen Bibliothek zu
Vergl. oben II E. Rathswahl-Cantaten.)
In allen meinen Thaten. *W 22, 97.*
Jauchzet alle Welt, siehe, der Bräutigam kom
Jauchzet Gott in allen Landen. Für den 15. Tr
Sonntag s. oben I unter Nr. 55) und für je
W 22, 74.
Jetzt bedenken.
Lobt ihn mit Herz und Munde. Partitur-Ab
in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Meine Seele rühmt und preiset. Partitur
in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Meine Seele soll Gott loben. Unvollständi
in Langula bei Mühlhausen. S. Spitta,
I 339 f.
Mein Gott, nimm die gerechte Seele. Tra
(verloren).

Churfürstlichs Hofcompositeur und Capellmeister, Herr
eine so kunstlich als angenehme Music; worzu der
Chorus Wir danken dir, Gott, wir danken dir und
Wunder etc.

Mein Herze schwimmt in Blut. Originalstimmen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Nach dir, Herr, verlanget mich. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin und bei Hauser in Carlsruhe.

Nun danket alle Gott. Ein Theil der Originalstimmen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Nun ist das Heil und die Kraft. Ein zweichöriger Satz. (Nach Spitta, J. S. Bach, II. 561f. Anfang einer Michaelis-Cantate.) *W 10, 50.*

Nun ist das Heil und die Kraft. Vierstimmig mit Orchester.

O Jesu Christ, mein's Lebens Licht. *W 24, 118.*

Schlage doch, gewünschte Stunde. Trauer-Cantate. *W 12, 53.*

Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut. *W 24, 117.*

Was Gott thut, das ist wohlgethan. 3. Composition (G-dur). *W 22, 100.*

(Wer sucht die Pracht, verwünscht den Glanz. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Nach Mosewius a. a. O. p. 23 „ohne eine Spur Bach'schen Geistes".)

Widerstehe doch der Sünde. *W 12, 54.*

In dem vorstehenden Verzeichniss der Kirchen-Cantaten ist alles zusammengefasst, was an solchen Musikstücken als von Bach herrührend zu ermitteln gewesen ist.

Der grösseren Vollständigkeit wegen wird es erforderlich sein, noch folgende einzelne Arien, welche sich in der Bibliothek des Joachimsthaler Gymnasiums zu Berlin aus der Erbschaft der Prinzessin Amalie von Preussen befinden, anzuführen, nämlich:

1. Aria „Stirb in mir Welt" H-moll für Alt

mit Instrumenten und obligater Orgel. Der Arie geht eine Sinfonie mit obligater Orgel in D-dur vorher.

2. Aria „Mir ekelt mehr zu leben", für Contra-Alt, 2 Violinen, Viola, Violoncello und obligate Orgel, D-dur.

Vielleicht, dass diese Arien in ähnlicher Weise wie die Cantaten für eine Stimme als Kirchen-Cantaten betrachtet und hie und da in der Ordnung des Gottesdienstes an Stelle der sonst gebräuchlichen Figuralmusik aufgeführt worden sind.

B.

Die Motetten.

Eine von den Cantaten abweichende, in früherer Zeit sehr beliebte, übrigens uralte Form der Figural-Musik für die Kirche war die der Motetten. Der ursprüngliche Styl dieser geistlichen Compositionen, welche für den mehrstimmigen Gesang bestimmt und in der älteren Zeit ohne Instrumental-Begleitung gesetzt waren, beruhte wesentlich darauf, dass jedem Satze des zu Grunde liegenden Textes, so weit er einen in sich bestehenden Gedanken enthielt, seine besondere Melodie angewiesen, diese in den verschiedenen Stimmen durchgeführt, von dem neuen Satze des nächsten Gedankens abgelöst und dass das Stück in dieser Weise ohne Unterbrechung oder Ruhepunkt zum Schluss geführt wurde.

Diese Musikstücke waren in der Regel zu biblischen Sprüchen gesetzt, denen zuweilen der Cantus firmus eines Choralgesanges mit eingeflochten wurde.

Aus diesem, gewissermassen bunten Hintereinander von verschiedenen Gedanken, deren jeder für sich durchgeführt war, entwickelte sich der alte Motettenstyl zu einem Galimatias von verschiedenen For-

men, welcher in völligen Ungeschmack ausartete. Nicht ohne Recht konnte seiner Zeit Mattheson in seinem vollkommenen Kapellmeister*) von ihm sagen: „Man wusste bei den Motetten anfänglich von keinem Instrumente, ausser der Orgel, und die blieb oft aus. Man wusste dabei von keinem anderen Concertiren, als von derjenigen Jagd, welche mit den unsingbaren unendlichen Fugen angestellt ward. Alles ging in vollen Sprüngen da Capella, mit der ganzen Schule und Feldein und herunter immer getrost fort, bis an's letzte Ende, denn eher gab man kein Quartier. Da war keine Leidenschaft oder Gemüthsbewegung auf viel Meilenwegs zu sehen; keine Einschnitte in der Klangrede, ja viel mehr Abschnitte in der Mitte eines Worts mit nebenstehender Pause; keine rechte Melodie; keine wahre Zierlichkeit, ja gar kein Verstand zu finden: alles auf ein paar oft wenig oder nichts bedeutende Wörter: als Salve regina misericordiae u. dgl., dennoch waren es nicht einmal lauter ordentliche Fugen, sondern mehrentheils nur schlechte Nachahmungen, da eine Stimme die andere gleichsam äffete.“ **)

Dieser verworrene Styl wurde später dadurch erweitert, dass man das, was die Stimmen sangen, durch allerhand Instrumente verstärkte. Doch blieb es eine Eigenthümlichkeit der Motetten, dass diese Instrumente keine Note mehr oder anders oder weniger machen

---

*) Mizler, Musikalische Bibliothek. Bd. II. Th. 3, S. 94.

**) Die Motetten waren zur Zeit Bach's in der römisch-katholischen Kirche nicht mehr gebräuchlich. Die damals in Italien noch gesungenen Motetten waren Solo-Cantaten, welche aus zwei Arien und zwei Recitativen bestanden, mit einem Hallelujah schlossen und welche bei der Messe nach dem Credo, in der Regel von einem der besten Sänger gesungen wurden.

Die Franzosen nannten alle ihre Kirchenstücke ohne Unterschied „des motets“.

Die Motette in ihrer noch jetzt angewendeten vervollkommneten Form ist ein Product der Zeit, aus welcher Bach hervorgegangen wa

[illegible] der weiteren Aus
[illegible] Beh
[illegible] dieser allerdin
[illegible] gemässigen
[illegible] wenngleich die
[illegible] doch die Aus
[illegible] Sinne und in
[illegible] den
[illegible]

[illegible] entsprich
[illegible] dem auch in den C
[illegible] jener Zei
[illegible] erba
[illegible] Es s
[illegible] auf K
[illegible] mindestens mit Stropl
[illegible] Komm
[illegible] findet s
[illegible] werden.

[illegible] die Motette z
[illegible] lutherischen Kirche
[illegible] wenn dass
[illegible] gefüllt und
[illegible] dieser seine
[illegible] hat Ka
[illegible] die Motetten seine
[illegible] Johann Christop
[illegible] betrachtet.

[illegible] überhaupt gesel
[illegible] bestimmt [illegible] deren fast be
[illegible] ist vorausz
dass [illegible] Aufführung anderer M
[illegible] ausgeschlossen wurde. Doch eine
[illegible] um so mehr, da m

[illegible] Kirchengesang. Th. I

er auch bei Leichenbegängnissen zu bedienen pflegte. Noch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hat die Bibliothek der Thomas-Schule eine ganze Sammlung davon besessen. Die Leipziger Allgemeine Musik-Zeitung vom Jahre 1798 S. 17 erzählt, dass Doles, Bach's zweiter Nachfolger im Cantorat, bei Mozart's Anwesenheit in Leipzig diesen, als er am 22. April 1788 die Thomas-Schule besucht und auf der Orgel der Thomas-Kirche (unentgeltlich und ohne vorhergegangene Ankündigung) gespielt, mit der Aufführung der zweichörigen Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied" überrascht habe. Mozart, hingerissen von der Schönheit des Gesangsstücks, habe sich nach den übrigen Motetten erkundigt und man habe ihm die Stimmen von allen vorgelegt, bei deren Durchsicht er mehrere Stunden verweilt.*)

Zur Zeit sind von Motetten noch folgende vorhanden:

a) an vierstimmigen:

Ach Gott, vom Himmel sieh' darein. Als Einleitung einer Cantate.

Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir. Desgleichen.

Der 117. Psalm: „Lobet den Herrn alle Heiden" (c-dur 4/4), welcher als vierstimmiger Chor mit Grundbass die Motettenform zeigt und den Cantaten nicht angehört.

Sei Lob und Preis mit Ehren. Ueberarbeitung eines Satzes der Cantate: „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende".

b) an fünfstimmigen:

Jesu, meine Freude.

Nun danket Alle Gott. Noch ungedruckt.

---

*) Jahn's Mozart III, 427 und 473 und Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, III, 222.

c) an achtstimmigen:

Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf. „Bei de
erdigung des seel. Professor und Rectoris Ern
1729.
Fürchte Dich nicht, ich bin bei Dir.
Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde.
Singet dem Herrn ein neues Lied.

Dazu die zweifelhaften, ebenfalls doppelchöri
Jauchzet dem Herrn alle Welt.
Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn.

Was das zuletzt genannte Tonstück anbetrifft, unterliegt es keinem Zweifel, dass es vermöge sei seltnen Schönheit und Pracht des Ausdrucks von J. Bach componirt sein könnte. Die Original-Schrift d selben existirt freilich nicht, und die Entscheidu dieser Frage ist daher mit Sicherheit kaum zu erw ten. Die in Berlin befindliche Partitur ist sehr das Papier verlegen und die Schrift verblasst, m als dies bei den ältesten Arbeiten Bachs sonst der F ist. Die Ueberschrift ist aber leider abgefressen, dort befindlich gewesene Name des Verfassers da verloren gegangen. Die Handschrift ist weder un dingt die Johann Sebastians aus seiner früheren Z noch die Johann Christoph Bach's, dem diese Mote vielfach zugeschrieben worden ist.

Mag sie aber herrühren, von wem sie will, jedem Falle würde diese herrliche Composition dem Cantus firmus des Soprans im zweiten Absch Sebastian Bach's besten Arbeiten hinzugerechnet w den können.

Nach einem alten Autographen-Kataloge Herren Breitkopf und Härtel zu Leipzig vom Ja 1765 wären an Bach'schen Motetten noch zu jener Z im Original in deren Händen gewesen:

Ein feste Burg.
O Jesu, liebster Gast.
Eine feste Burg (noch einmal).
In allen meinen Thaten.
Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
Siehe, der Bräutigam kommt.

Ferner nach dem Schicht'schen Kataloge:

Es ist nun nichts Verdammliches.
Merk auf, mein Herz.
Der Gerechte, ob er gleich.

Es wären also mindestens 9 solcher Motetten für jetzt als verloren zu betrachten, da deren Verbleib nicht nachweisbar ist. Sie sind seiner Zeit im Wege der öffentlichen Versteigerung verkauft worden.

Diese Musikstücke werden jetzt im Ganzen selten gehört. Sie hatten ihre ganz eigene und besondere Tendenz und behaupteten in der Figural-Musik der lutherischen Kirche ihre abgesonderte Stelle. Die Einfachheit des frommen Ausdrucks, der erhebende Schwung, den sie entfalten, stempelten sie zu ächt religiösen Weihegesängen, und sicherten ihnen den ernsten, frommen Eindruck, auf den sie berechnet waren.

Abgesehen hiervon werden ihre harmonischen Verwickelungen, der geniale Fluss der einzelnen Stimmen und deren prachtvoller Zusammenklang stets die höchste Bewunderung für den betrachtenden Künstler erregen und die Freude eines jeden Sängerchors bleiben, der sich an ihnen versuchen darf.

Es sind Arbeiten von der höchsten Vollendung, voll von den seltensten Schönheiten und von einer ernst religiösen, heiligen Stimmung.

Auch hier wird sich ein deutliches Bild dieser Musikgattung am besten dadurch gewähren lassen, dass wir an Einzelnen uns die Gesammtheit anschaulich zu machen suchen.

Betrachten wir daher, um der von Mozart geäusserten Bewunderung willen, zunächst die Motette:

Singet dem Herrn ein neues Lied.

Die Grundlage des Textes bildet der 149. Psalm. Dieser lautet:

Doppel-Chor.

Singet dem Herrn ein neues Lied,
Die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben.
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat.
Die Kinder Zions sey'n fröhlich über ihrem Könige.
Sie sollen loben seinen Namen im Reigen,
Mit Paucken und Harfen sollen sie ihm spielen.

1. Chor. zugleich. 2. Chor.

Gott, nimm dich ferner unser an,
Denn ohne dich ist nichts gethan,
Mit allen unsren Sachen.
Drum sei du unser Schirm und Licht,
Dann trügt uns unsre Hoffnung nicht,
Denn Du wirst ferner wachen.
Wohl dem, der sich im Glauben fest
Auf dich und deine Huld verlässt.

Wie Väter mit Erbarmen
Auf ihre schwachen Kinder schaun:
So thut Gott an uns Armen
Wenn wir mit Einfalt auf ihn traun.
Gott weiss es, wir sind Sünder;
Er weiss es, wir sind Staub,
Und der Verwesung Kinder,
Ein niederfallend Laub!
Kaum dass die Winde wehen,
So ist es nicht mehr da!
Wir Sterbliche vergehen!
Stets ist der Tod uns nah.

Beide Chöre.

Lobet den Herrn in seinen Thaten,
Lobet ihn in seiner grossen Herrlichkeit.
Alles was Odem hat, lobe den Herrn!

Allelujah!

Das Tonstück (3/4 D-dur) beginnt mit einem feurigen Einsatz des in reichem Schwunge sich entwickelnden ersten Chors. Unter ihm schreitet in dem fest ausgeprägten Charakter erhabener Würde der zweite Chor daher, indem er das glänzende Motiv des ersten Chors übernimmt. Ein zweites Thema fällt ein, mit

welchem beide Chöre wechselnd dem Herrn das neue Lied ertönen lassen, um sich bei den Worten: Israel, freue Dich in herrlichen Imitationen zu vereinigen. Reich geschlungen in glänzenden Figuren wallt der achtstimmige Gesang, wie ein Triumph-Lied vor einem mit Blumen umkränzten Altare, empor.

Diesem prachtvollen Satze folgt ein Andante sostenuto des ersten Chors, choralartig in feierlicher Melodie vom zweiten Chore getragen, über dessen ernsten Klängen in reicherem Gange die Gegensätze entwickelt werden. Die zweite Strophe des Gramann'schen Liedes über den 103. Psalm „Wie sich ein Vater erbarmet" bildet den Mittelpunkt dieses Wechselgesanges. Aus ihm erhebt sich achtstimmig (Es-dur) das „Lobet den Herrn" wiederum im reichsten feurigsten Wechsel der Stimmen.

Den Schluss, „Amen, Hallelujah, Alles was Odem hat, lobe den Herrn" bildet eine vierstimmig gesetzte Fuge von vollendeter Meisterschaft, Würde und Majestät.

Wie wäre es möglich gewesen, dass ein solches Werk, aus einem Guss geschaffen, voller Einheit und Grösse, herrlich in seinen Einzelheiten wie in seiner Gesammtheit, nicht auf den empfänglichen, klaren, dem Schönen und Grossen so offnen Sinn Mozart's den tiefsten Eindruck hätte machen müssen? Gewiss aber verdient es auch die lebhafteste Anerkennung, dass Doles, selbst ein Tonsetzer von hervorragender Bedeutung und zu jener Zeit schon im Greisenalter (er war 1715 geboren), an dreissig Jahre nach dem Tode seines Lehrers es für geboten erachtete, dem berühmten Gaste bei seiner Anwesenheit an der Stätte, wo Bach gelebt und gewirkt hatte, ein solches Werk des grossen Meisters vorzuführen.

Doch nicht weniger vollendet als dieses sind die andern Motetten für acht Stimmen, von denen, um durch die Besprechung von Einzelnheiten nicht

zu ermüden, in kürzerer Darstellung zunächst Motette:

„Fürchte dich nicht“

hervorzuheben ist, deren Text wie folgt lautet:

Chor. Fürchte dich nicht, ich bin bei dir,
Weiche nicht, denn ich bin dein Gott,
Ich stärke dich, ich helfe dir auch,
Ich erhalte Dich
Durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

Fuga.	Cantus firmus.
Denn ich habe dich bei deinem Namen gerufen, denn ich habe dich erlöset. Du bist mein. Fürchte dich nicht.	Herr, mein Hirt, Brunn aller F- den! Du bist mein, ich bin dein! Niemand kann uns scheiden. Ich bin dein, weil du dein L- Und dein Blut, mir zu gut, In den Tod gegeben. Du bist mein, weil ich dich fa- Und dich nicht, o mein Licht Aus dem Herzen lasse! Lass mich, lass mich hingelang- Wo du mich, und ich dich Ewig werd' umfangen.

Ein langer Satz (4/4 A-dur), dessen Haupt-Motiv in wunderbarer Klarheit mit einander wechseln, beginnt. In feierlicher Pracht tönt dazwischen hinein der rhythmische Einsatz des „ich stärke dich“, bis das „ich erhalte dich“ in glänzender Steigerung und in reichem Figurenglanze sich entwickelt und zu dem fugirten vierstimmigen Schlusssatz „denn ich habe dich erlöset“ mit dem schönen Choral: „Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden“ als Cantus firmus überführt. Es ist ein erhabenes Werk von echt christlichem Charakter, ausgezeichnet durch seine herrliche Fülle und lebendige Wahrheit. „Wie majestätisch behauptet sich die ehrwürdige Haupt-Melodie in d-

uth des begleitenden Gesanges. Hohe Andacht, eude, Bewunderung, Staunen, Rührung muss die irkung dieser grossen Motette sein".*)

Ferner sei der Motette gedacht:

„Komm, Jesu, komm"

2 g-moll) mit ihrer in klarster Entwickelung sich rstellenden tiefernsten Stimmung und rührenden elodie sowie mit dem schönen vierstimmigen Schlusshoral: „Bald rufst du mich zu höh'ren Freuden".

Ein besonders hervortretendes Interesse erregt ndlich die fünfstimmige Motette:

„Jesu meine Freude".

ie ist darum einer besonderen Erwähnung werth, weil rem Text das ganze Kirchenlied als Grundlage dient, vischen dessen Strophen Sprüche aus dem Briefe auli an die Römer eingeschoben sind.

Dieser Text lautet:

1. Choral. 4-stimmig. E-moll 4/4.

Jesu meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu meine Zier,
Ach wie lang' ach lange,
Ist dem Herzen bange!
Es verlangt nach dir!
Gottes Lamm,
Mein Bräutigam,
Ausser dir soll mir auf Erden
Sonst nichts liebers werden.

2. Chor. 5-stimmig. E-moll 3/2.

Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu 1, die nicht nach dem Fleische wandeln, sondern nach dem Geist.

3. Choral. 5-stimmig. E-moll 4/4.

Unter deinen Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.

*) Berliner Musik-Zeitung. 1806. S. 4.

Lass auch Felsen splittern,
Lass den Erdkreis zittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es jetzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd' und Hölle schrecken,
Jesus will mich decken

4. Terzett. E-moll $^{3}/_{4}$.

Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig machet in Christ Jesu, hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünden und des Tode

5. Chor. 5-stimmig. E-moll $^{3}/_{4}$.

Trotz der Gruft der Erden,
Wo ich Staub soll werden,
Trotz der Furcht dazu,
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh hier und singe
In ganz sichrer Ruh.
Gottes Macht
Hält mich in Acht;
Erd und Himmel mag zerstäuben,
Gott wird Gott noch bleiben!

Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich, so anders Gott Geist in euch wohnet. Wer aber Christi Geist nicht hat, der nicht sein.

6. Choral. 4-stimmig. E-moll $^{4}/_{4}$.

Weg mit allen Schätzen,
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg, ihr eitlen Ehren,
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewusst!
Elend, Noth,
Kreuz, Schmach und Tod,
Soll mich, ob ich viel muss leiden,
Nicht von Jesu scheiden.

7. Terzett. E-dur $^{12}/_{8}$.

So aber Jesus Christus in euch ist, so ist der Leib zwar todt u der Sünde willen, der Geist aber ist das Leben, um der Gerechtig keit willen.

8. Quartett. A-moll $^{2}/_{4}$.

Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,

Mir gefällst Du nicht!
Gute Nacht ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht,
Du Stolz und Pracht,
Dir sei ganz, du Lasterleben,
Gute Nacht gegeben!

9. Chor. 5-stimmig. E-moll $^{3}/_{2}$.

So nun der Geist des, der Jesum von den Todten auferwecket hat, in euch wohnet, so wird auch derselbige, der Christum von den Todten auferwecket hat, eure sterblichen Leiber lebendig machen, um desswillen, dass sein Geist in euch wohnet.

10. Choral. 4-stimmig. E-moll $^{4}/_{4}$.

Weicht, Ihr Trauergeister,
Denn mein Freudenmeister,
Jesus tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
Muss auch ihr Betrüben
Lauter Freude sein.
Duld ich schon
Hier Spott und Hohn,
Dennoch bleibst Du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

Die Motette ist, wie man schon aus den Worten erkennt, sehr lang. Ihrer äusseren Structur nach würde sie als ein Mittelding zwischen der Cantaten- und Motettenform erscheinen. Sie übersteigt mit 450 Takten das weiteste Maass dessen, was die Leipziger musikalische Gesellschaft für die Kirchen-Cantaten in der Sommerzeit als passend erachtet hatte.

Der ihr zu Grunde liegende Choral wird fünfmal vorüber geführt, nämlich:

a. zweimal vierstimmig, in dem ersten und dem letzten Satze (Nro. 10), in selten schöner und wohlklingender Stimmführung voll ernsten und andächtigen Ausdrucks,

In dem dritten Satz, in fünfstimmiger Bearbeitung, deren besonders im Tenor und Alt hervortretende melodische Behandlung sich gegen die ruhig [illegible] beiden Oberstimmen lebendig abhebt,

In dem vierstimmigen Satze Nro. 6. Der Sopran führt die Hauptmelodie, während die übrigen Stimmen in bewegten Figuren selbständig daher gehen.

In dem gleichfalls vierstimmigen Satze Nro. 8 für zwei Sopran, Tenor und Alt, dessen melodische und [illegible] Klangformen sich um die in der Altstimme liegende Hauptmelodie wie kunstreiche Arabesken herumschlingen.

Zwischen diesen fünf Chorsätzen, welche alle jene eigenthümlichen Schönheiten der Bach'schen Art und Weise, die Texte zu bearbeiten, jene reiche Fülle von Ausdruck, Empfindung, erhabener Würde und harmonischen Wohlklangs in sich vereinigen, sind die übrigen Theile des Tonwerks in interessantester Weise verteilt.

Der zweite fünfstimmige Satz, poco adagio „Es ist nun nichts" hat eine feste ernste Stimmung, aus der das in fugirter Weise behandelte Motiv „die nicht nach dem Fleische wandeln" mit seinen langgezogenen Tongängen würdevoll hervortritt.

Der fünfte Satz: „Trotz der Gruft der Erde" mit seinem kühnen, fast trotzigen Schwunge erhebt sich zu jener Erhabenheit des Ausdrucks, in welcher Bach so fast unübertroffen dasteht.

Die ihm angehörige fünfstimmige Fuge „Ihr aber seid nicht fleischlich" ist eine jener eigenthümlichen Tonschöpfungen, in denen Geist und Form in vollendeter Weise in einander verschmelzen und deren Schluss (Andante: „Wer aber Christi Geist nicht hat") voll von der edelsten Wirkung ist.

Das Terzett Nr. 7, Alt, Tenor, Bass „So aber Christus in euch ist" beginnt in sanfter Melodie

und geht in dem zweiten Theile „Der Geist aber ist das Leben“ in ein edel figurirtes lebendiges Tongewebe über.

Der Gesammteindruck dieses Werks ist der inniger. hingebender Andacht, ein Kirchenstück von vollendeter Einheit und ausgeprägt religiös-christlichem Charakter.

Wenn es hienach möglich sein wird, sich von dem Wesen der Bach'schen Motetten, so viel deren übrig geblieben sind, ein Bild zu machen, so mag hier noch im Vorübergehen bemerkt sein, dass nach einer sonst nirgend vorkommenden Angabe,*) welche weder zu bestreiten, noch ausdrücklich als richtig anzuerkennen ist, Bach im Zustande seiner Blindheit, also in den letzten Monaten seines Lebens, einem seiner jüngeren Söhne die obengenannte schöne Motette für acht Stimmen: „Komm Jesu, komm, mein Leib ist müde, der saure Weg wird mir zu schwer“ dictirt haben soll. Möchte hierin nicht eine Verwechselung mit dem Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen“ liegen, den Bach bekanntlich kurz vor seinem Ende seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder dictirt hat, so würde dies für die Geschichte der letzten Lebenszeit des grossen Tondichters von höchstem Interesse sein. An sich wäre es kaum denkbar, dass der absterbende Meister in seiner Blindheit eine Figuralmusik geschaffen haben sollte, an deren Composition er in den Tagen seiner geistigen Kraft und Frische wohl nur mit dem praktischen Zweck ihrer kirchlichen Ausführung gegangen sein würde. Auch möchte man glauben, dass Forkel, der ja seine Nachrichten über das Leben Bach's aus den Angaben der ihm befreundeten Söhne des verstorbenen Meisters geschöpft hat, eine so merkwürdige Thatsache, welche

---

*) Inauguralrede nebst biographischen Nachrichten über die Cantoren der Thomas-Schule von G. Stallbaum. Leipzig 1842.

diese gewiss nicht vergessen haben könnten, nicht entgangen sein würde.

Im Allgemeinen gehören die Motetten, obgleich durch den Druck veröffentlicht, doch den weniger bekannten Werken des grossen Tonmeisters an. In jedem Falle würden sie in den protestantischen Kirchen, denen die Mittel zur Ausführung solcher Musikstücke zu Gebote stehen, noch heut mit derselben Wirkung an ihrer Stelle sein, wie sie es vor jetzt mehr als anderthalb Hundert Jahren gewesen sind.

Ende des ersten Theiles.

irt,
ne Zeit,
mit Z. Stimm
g. Violoncen pro
Partien richtig
ich gute Merkh
auch selbige Ad
in cantable
neben einen
sition zu Ehren

Von
Joh. Seb. Bach,
Hochf. Anhalt. Cöth.
wirklichen Capellmeister.

J. S. 4

Wilhelm Baensch Verlagshdlg

JOHANN SEBASTIAN BACH

VON

C. H. BITTER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEM FINANZMINISTER.

ZWEITE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

ZWEITER BAND.

BERLIN 1881.

WILHELM BAENSCH VERLAGSHANDLUNG.

INHALT

DES ZWEITEN BANDES.

		Seite
VII.	Fortsetzung der Lebensgeschichte bis 1729	1
	C. Die Passions-Musiken	49
	I. Die Passion nach dem Evangelio St. Johannis	52
	II. Die Matthäus-Passion	85
VIII.	Fortsetzung der Lebensgeschichte bis 1734	132
	D. Das Weihnachts-Oratorium	171
IX.	Fortsetzung der Lebensgeschichte bis 1736	227
	E. Die vierstimmigen Choräle	237
	F. Die lateinischen kurzen Messen	256

VII.

Fortsetzung der Lebensgeschichte bis 1729.

Bald nach seiner Anstellung, es ist nicht ermittelt, in welchem Jahre, hatte Bach den Titel eines Herzoglich Sachsen-Weissenfelsischen Kapellmeisters erhalten. Er muss, auch abgesehen von seiner Ehe mit der Tochter des dortigen Stabstrompeters, nicht ohne Verbindung mit dem Hofe zu Weissenfels gewesen sein. Denn wir kennen von ihm schon aus früherer Zeit eine auf den Geburtstag des Herzogs Christian componirte Cantate: „Frohlockender Götter Streit", in welcher Diana, Endymion, Pan und Pales als darstellende Göttergestalten auftreten, deren Text mit den Worten:

„Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd"

beginnt und mit den nicht überall verständlichen dichterischen Worten schliesst:

„Die Anmuth empfange, das Glücke bediene
Den Herzog und seine Luise Christine,
Sie weyden in Freuden auf Blumen und Klee,
Es prange die Zierde der fürstlichen Eh',
Die ander' Dione
Fürst Christians Krone!"

Diese Cantate, später auch auf das Geburtsfest des Herzogs Ernst August von Weimar angewendet,

ist weiterhin noch einmal auf des Königs von Polen Geburtsfest parodirt, also ganz abgesehen davon, dass einzelne Stücke in Kirchen-Cantaten übernommen worden sind, in hinreichendem Maasse ausgenutzt worden.

Sie gehört den längeren Cantaten Bach's an und enthält folgende Sätze:

1. Recitat. Diana (Sopran) F-dur $^4/_4$.
   Aria. Sopr. 2 Corni. Basso. F-dur $^4/_4$.
2. Recitat. Endymion (Tenor).
   Aria. con Basso continuo. D-moll $^4/_4$.
3. Recit. Diana, mit den Textes-Worten:

   „Der theure Christian (Ernst August)
   Der Wälder Pan (Lust)
   Kann in erwünschtem Wohlergehn
   Sein hohes Ursprungsfest begehn."

4. Duo. Diana. Endymion con Basso cont. C-dur. $^4/_4$. sehr reich figurirt.
5. Rec. Pan. (Bass.)
   Aria. C-dur. $^4/_4$. 3 Hautb. Basso.
6. Rec. Pales. (Sopr.)
   Aria. B-dur. $^4/_4$.
7. Chor: „Lobe, Sonne dieser Erde" 4st.
   2 Hautb., Taille, Violone Basson, 2 Violini, Viola e Cont. F-dur. $^4/_4$.
8. Aria. Diana. F-dur. $^3/_4$. In der Begleitung zeigen sich die vollständigen Elemente der Arie: Mein gläubiges Herze.
9. Aria. Pan. B-dur. $^3/_8$.
10. Schlusschor mit den Instrumenten ad Nr. 7 und dem oben erwähnten Text: „Die Anmuth empfange" etc.

Wie es damals mit der Titelsucht in den gesegneten deutschen Landen ausgesehen, kann hier billig dahingestellt bleiben. Denn dies Werk soll weder ein Spiegel jener Zeit, noch eine Kritik ihrer Sitten sein.

Dass aber auch Männer von grossen Gaben und von ernstem Charakter nach jener Richtung hin ihren Ehrgeiz nicht zurückhalten konnten, das beweist unter andern Meister Sebastian Bach. Man möge also nicht zu hart über ähnliche Erscheinungen unseres aufgeklärten Jahrhunderts urtheilen.

Dass Bach die Titel nicht gleichgültig waren, ergiebt ausser seinem oben erwähnten Briefe an Erdmann der Zusammenhang seines ganzen Lebens; allen seinen gedruckten, ebenso einem grossen Theile seiner geschriebenen Werke finden wir seine vollständigen Titel mit dem Namen vorgesetzt. Auch den von der Hand seiner zweiten Frau, Anna Magdalena, geschriebenen Arbeiten fehlt der Titel nicht. Dass er eine derartige Auszeichnung in dem Lande zu erlangen strebte, in dem er sich nun bleibend niedergelassen hatte, kann kaum befremden, wenn man in Betracht zieht, dass die Cantoren und Organisten zu jener Zeit im Grunde immer noch als einem handwerksmässigen Stande angehörig betrachtet wurden, und dass der Tonsetzer Bach, wie der Gang seines Lebens hinreichend zeigt, in seinen amtlichen Beziehungen nicht die gebührende Anerkennung gefunden hat.

Man hat behauptet, dass mit den Obliegenheiten des Cantors der Thomas-Schule gewisse Nebenverpflichtungen für den Hof verbunden gewesen seien.*)

Aus den in den Schulordnungen genau vorgezeichneten Amtspflichten des Cantors daselbst ist aber ebenso wenig als aus den Rathsacten zu Leipzig irgend etwas zu entdecken gewesen, was eine solche Voraussetzung rechtfertigen könnte. Es würde auch schwer zu sagen sein, inwiefern mit dem Dienste der lutherischen Cantorstelle von St. Thomas zu Leipzig eine solche Nebenpflicht für den zu Dresden residiren-

*) Forkel und Hilgenfeld u. A. behaupten dies.

den katholischen Hof hätte in Verbindung stehen können.

Dass Bach öfter nach Dresden ging, um sich dort hören zu lassen, seinen Sohn zu sehen und die Oper zu besuchen, hat hiemit wohl nichts zu schaffen gehabt.

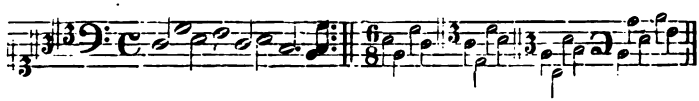
Uebrigens konnte ein Mann von seiner eminenten Stellung in der Kunst, ohne gerade von unzeitiger und übertriebener Eitelkeit oder von besonderem Ehrgeiz geplagt zu sein, wohl den Wunsch hegen, seinen Kunst- und Amtsgenossen geringeren Schlages gegenüber vor den städtischen und Kirchenbehörden, mit denen er in amtlichem Verkehr stand, und vor dem Publikum, dem er so oft die glänzenden Gestalten seiner Phantasie vorzuführen hatte, mit einiger äusseren Auszeichnung auftreten zu können. Ja im Laufe der Zeit und in der Entwickelung seiner dienstlichen Stellung wurde dies für ihn geradezu nothwendig. Doch scheint ihm der Gedanke, einen solchen höheren Titel beim Sächsischen Hofe nachzusuchen, erst später in Folge von Ereignissen gekommen zu sein, die wir seiner Zeit schildern werden.

Dem Hofe war er vom Jahre 1717 her wohl bekannt, wo er Marchand in so hervortretender Weise aus dem Felde geschlagen hatte. Auch versäumte er keine passende Gelegenheit, um der königlich-kurfürstlichen Familie seine Ehrerbietung zu erweisen und vor ihr seine Kunst geltend zu machen.

Auch mit seinem ehemaligen Herrn und Freunde, dem Fürsten Leopold zu Anhalt-Cöthen, scheint Bach in Beziehungen geblieben zu sein. Mindestens componirte er, als dieser sich am 24. Juni 1725 mit Charlotte Friederike Wilhelmine Prinzessin von Nassau-Siegen zum zweitenmale vermählt hatte, zu dem ersten Geburtstagsfeste, welches die Fürstin im nächsten Jahre (1726) in Cöthen feierte, die Cantate: „Schwingt freudig euch empor“, welche später zu einer Advents-Cantate umgeschaffen worden ist.

Aus dem Jahre 1727 begegnen wir zunächst in Telemann's „getreuem Musikmeister“ (S. 68) dem folgenden 4stimmigen Räthsel-Canon von Bach:

Canon mit 4. von Herrn Capellmeister Bach



der wohl seit jener Zeit hier zum erstenmale wieder veröffentlicht wird.

Walther (Organist zu St. Petri und Pauli in Leipzig) hat sich die Mühe gegeben, ihn aufzulösen. Wir finden darüber in einem seiner Briefe vom Jahre 1735*) folgende Bemerkung: „Beyfolgende Auflösung des Bachischen, im Telemannischen Musikmeister befindlichen Canons hat mich bei Ihrer Hochwürdigen Magnificenz dem Herrn Doct. Syrbio in Jena, von dem nurbesagtes Werk vorm Jahre communiciret bekommen sehr recommandiret, als ich ihm solches nachher durch meinen sich noch daselbst aufhaltenden älteren Sohn zugeschicket. Vor wenig Wochen hat er mich in einem eigenhändig abgefassten Schreiben sogar um die Anweisung dieser von ihm intricat genannten Composition ersuchet, die ihm auch, als einem vornehmen Kenner und Liebhaber, nicht versagen mögen.“

Demnächst kam Friedrich August II. (1727) nach Leipzig, um dort während der Jubilatemesse am 12. Mai seinen 58. Geburtstag zu feiern, nachdem er in Folge einer Fussverletzung längere Zeit zu Bialystock schwerkrank darniedergelegen hatte.

Grosse Feierlichkeiten waren zu diesem festlichen Tage in der Stadt vorbereitet worden. Dieselbe hatte

---

*) Die Originalien dieser, für die Musik-Geschichte der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sehr werthvollen Briefe befindet sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Leider ist die bezeichnete Auflösung des Canons nicht dabei.

ihr Prunkgewand angelegt. Am Morgen bewegte sich ein stattlicher Festzug von der Thomas-Kirche aus an dem Apel'schen Hause in der Catherstrasse vorbei, wo der König wohnte, und Friedrich August „sahe demselben aus seinen Zimmern mit sehr gnädiger Miene von Anfang bis zu Ende zu."

In der Pauliner Kirche ward hierauf die Festrede gehalten und eine von Görner gesetzte lateinische Ode abgesungen, nach der Musik aber das Tedeum angestimmt und mit den Kanonen von der Pleissenburg begleitet.

An den „grossen Solennitäten", welche an diesem Tage stattfanden, nahm auch Bach Theil. Wir lassen die Beschreibung des weiteren Verlaufs derselben nach den Worten der alten Chronik um so mehr folgen, als die von ihm für dies Fest componirte Musik uns nicht erhalten geblieben ist, sondern verloren gegangen zu sein scheint.

Es heisst dort:

§ 18.

„Gleichwie aber der allgemeine Freudentag bei denen darüber frohlockenden*) Leipzigern nicht gestattete, es bei denen erzehlten Solennitäten bewenden zu lassen; also bemüheten sich sowohl verschiedene Privati als auch die gesammten Convictores u. Königl. Alumni, ihre unterthänigste Freude auf verschiedene Arth fernerweit an den Tag zu legen.

§ 19.

Es führeten nemlich die Convictores Abends nach 8 Uhr, als ihnen, dass es nunmehro Zeit sei, durch den Hoffourier gemeldet worden war, eine Music auf, welche von dem Capellmeister u. Stadt-Cantore, Hrn. Johann Sebastian Bachen, componiret worden, u. die derselbe persönlich dirigirte.

---

*) „Das frohlockende Leipzig" von Sicul. 1727.

§ 20.

Dabei war zum Dramate Musico folgende Elaboration beliebet worden:

Aria tutti.

Entfernet euch, ihr heitren Sterne, etc.

(Siehe Th. IV. Nro. 11.)

§ 21.

Das Haupt Exemplar von demselben, welches Ihro Königl. Majestät praesentiret werden sollen, hatten die Convictores in Ponceau farbenen Sammet mit güldnen Dressen und goldnen Franssen einbinden, sonst aber auf weissen Atlas drucken lassen, u. wurde von dem Oratore desselben, Nahmens Haupt, den das Loss dazu erwehlet hatte, auf einer silbernen Schüssel getragen.*)

§ 22.

Der Aufzug selbst war also ordiniret.

1. Die Senioren derer 15 Tische im Convictorio u. noch ein 16ter mit Wachsfackeln.

2. Zwei Marschalle mit Marschallstaben.

3. Ernannter Haupt mit dem Exemplar auf einer silbernen Schaale von zwei andern begleitet.

4. Die Commensalen von 4 Tischen mit brennenden Fackeln.

5. Der Chorus Musicus, so sich nebst anderen Instrumenten, auch während des Marsches mit Trompeten u. Paucken hören liess.

6. Die übrigen Convictores ebenfalls mit Fackeln.

§ 23.

Wie sie nun in solcher Ordnung vor Sr. K. Majestät am Markte angelanget, wurden die Ueberbringer derer Carminum durch ihre beyden Marschälle bis vor die Antichambre geführet, u. der Orator hatte

---

*) Man sieht, dass dem erbärmlichen Gedichte grosse Ehre angethan worden war, während von der Composition desselben wenig Notiz genommen worden zu sein scheint.

sein Compliment an des Herrn Ober Schenken von Seiffertz Excellenz vor und anzubringen; dargegen Ihro Königl. Majestät sich vor die Allerunterthänigste Devotion, die sie durch eine Abendmusic an Dero hohem Geburtsfeste bezeigen wollen, Allergnädigst bedanken auch Dero Königl. Gnaden bey aller u. jeder Gelegenheit sie versichern lassen.

§ 24.

Während dieser Ceremonie und bis zu derer Abgeordneten Zurückkunft war zur Music alles in Bereitschaft gestellet worden, welche sodann zu Allergnädigstem Contentement bey sehr grossem Zulauff unter einer genugsamen Barrière von der vor Königl. Majestät die Aufwartung habenden Soldatesque vollführet worden. Worauf die sämmtlichen Convictores als die Ueberbringer solcher Abend Music in der vorigen Ordnung wieder ab und die Catherstrasse hinunter, sodann bei dem Menkischen Hause vorbei, und nach genommenen Augenschein der dasigen Illumination wieder in das Collegium Paulinum gezogen, woselbst sie mit Verbrennung des Rests ihrer Fackeln mitten auf dem Collegen-Platze unter vielem Vivat Rufen ihre Solennität geschlossen."

So verlief dies Fest in Glanz und Herrlichkeit. Es ist zu demselben besonders zu bemerken, dass die Convictores der Universität die Musik unter Bach's Leitung aufgeführt haben, während er keineswegs Universitäts-Musikdirector (Director Chori musici academici) war, Görner vielmehr diese Stellung inne hatte. Bach war zweifellos über die Grenzlinie hinausgetreten, welche für geringere Geister wie er durch das Cantorat an der Thomas-Schule vorgezeichnet war.

Wie so viele Gegensätze durch das Leben und seine Wechselfälle bedingt werden, so auch hier. Der Feier, die dem Könige gegolten hatte, stellte sich bald eine andere an die Seite, welche zwar gleichfalls das Königliche Haus Friedrich August's II. in seinen inner-

sten Tiefen traf, doch aber ganz entgegengesetzten Charakters war.

Im Herbst desselben Jahres nemlich, am 5. September, war zu Pretzsch auf ihrem Schlosse in stiller Zurückgezogenheit die Königin Christiane Eberhardine gestorben, jene erlauchte Frau, welche es verschmäht hatte, um des Glanzes der polnischen Königskrone willen ihrem lutherischen Glauben zu entsagen und welche um ihrer frommen Tugenden willen von dem Volke „die Betsäule Sachsens“ genannt wurde.

Auch bei dieser, das ganze Land in die tiefste und aufrichtigste Trauer versetzenden Veranlassung trat Bach als Componist für die in der Pauliner Kirche angeordnete Trauerfestlichkeit auf.*)

Dass an dieser Feier alles Antheil nahm, was in und um Leipzig überhaupt darauf Anspruch machen konnte von Bedeutung zu sein, ergab sich aus der grossen Verehrung, welche die verstorbene Königin im Lande genossen hatte.

Aber auch für die äusserlichen Beziehungen war eine besondere und eine charakteristische, der Zeit und ihren Umständen entsprechende Sorge getragen worden.

Die Pauliner Kirche war der Veranlassung gemäss decorirt und mit einem kostbaren, nach damaligem Zeitgeschmack sehr complicirten Katafalk versehen worden, welchem keines der etwa möglichen Embleme fehlte.

In feierlichem ernsten Zuge begaben sich die Behörden von Leipzig, unter ihnen der Rector Magnificus und die Professoren der Universität, unter dem Geläute aller Glocken in die genannte Kirche, wo „ausser der Procession viele Anwesende, als Herzogliche und andre

---

*) Es wird weiterhin darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Musik zu dieser Trauer-Ode zu einer Passion nach dem Evangelio des Marcus verwendet worden ist.

Standes-Personen, desgleichen nicht nur Säch sondern auch ausländische Ministers, Hof- und Cavaliers nebst vielen Damens" versammelt wa

§ 25.

„Wie nun, biss alle ihre Sitze eingenomme der Orgel präambuliret und die von Herrn M. Christoph Gottscheden Collegii Mariani Collegia fertigte Trauer-Ode unter die Anwesenden dur Pedelle ausgetheilet war; also liess sich aucl darauf die Trauer-Music, so diessmal der Herr (meister Johann Sebastian Bach nach Italiänisch componiret hatte, mit Clave di Cembalo, welch Bach selbst spielete, Orgel, Violes di Gamba, I Violinen, fleutes douces, u. fleutes traverses zwar die Helfte vor- die andere Helfte aber na Lob u. Trauer-Rede hören."

§ 26.

„Die Ode selbst, welche gedachtermassen vor, theils nach der schönen TrauerRede musil abgesungen ward, war dem Dichter also gerat

Lass Fürstin, lass noch einen Strahl
Aus Salems SternGewölben schiessen,
Und sieh, mit wieviel Thränengüssen
Benetzen wir Dein Ehrenmahl.
Dein Sachsen, Dein bestürztes Meissen
Erstaunt bei Deiner Todtengruft;
Das Auge thränt, die Zunge rufft,
Mein Schmerz muss unaussprechlich heissen.

Hier klagt August, der Printz, das Land,
Der Adel ächzt, der Bürger trauert.
Wie hat Dich nicht das Volk bedauert,
Sobald es Deinen Fall empfand.
Verstummt, verstummt, ihr holden Seyten,
Kein Thon vermag der Länder Noth,
Und ihrer theuren Mutter Tod,
O Schmerzenswort! recht anzudeuten.

---

*) „Das thränende Leipzig" von Sicul. 1727.

Der Glocken bebendes Gethön
Soll der betrübten Seelen Schrecken
Durch ihr geschlagnes Ertz entdecken,
Und uns durch Mark und Adern gehn.
O könnte nur ihr banges Klingen
Davon das Ohr uns täglich gellt,
Der ganzen Europäer Welt
Ein Zeugniss unsres Jammers bringen.

Wie starb die Heldin so vergnügt!
Wie muthig hat ihr Geist gerungen,
Bis sie des Todes Arm bezwungen,
Noch eh er ihre Brust besiegt.
Ihr Leben liess die Kunst zu sterben
In unverrückter Uebung sehn.
Unmöglich konnt es dann geschehn,
Sich vor dem Tode zu entfärben.

Ach seelig! wessen grosser Geist
Sich über die Natur erhebet,
Vor Grufft und Sorgen nicht erbebet,
Wenn ihn sein Schöpfer scheiden heisst.
An Dir, Du Muster grosser Frauen,
An Dir, erhabne Königinn,
An Dir, des Glaubens Pflegerinn
War dieser Grossmuth Bild zu schauen.

Der Ewigkeit Saphirnes Hauss
Zieht Deiner heitren Augen Blicke
Von der verschmähten Welt zurücke,
Und tilgt der Erden Denkbild aus.
Ein starker Glantz, gleich hundert Sonnen,
Der unsern Tag zur Mitternacht,
Und uns're Sonne finster macht,
Hat Dein verklärtes Haupt umsponnen.

Was Wunder ist's. Du bist es werth,
Du Fürbild aller Königinnen!
Du musstest allen Schmuck gewinnen,
Der Deine Scheitel jetzt verklärt.
Nun trägst Du vor des Lammes Throne
Anstatt des Purpurs Eitelkeit
Ein Perlenreines UnschuldsKleid,
Und spottest der verlassnen Crone.

So weit der volle Weichselstrand,
Die Niester und die Warthe fliesset,
So weit sich Elb' und Muld' ergiesset,
Erhebt sich beydes, Stadt und Land.
Dein Torgau geht im TrauerKleide,
Dein Pretzsch wird kraftlos, starr und matt,
Denn da es Dich verloren hat,
Verliert es seiner Augen Weyde.

Doch Königinn, Du stirbest nicht,
Man weiss, was man an Dir besessen,
Die Nachwelt wird es nicht vergessen,
Bis dieser Welten Bau zerbricht.
Ihr Dichter schreibt! Wir wollens lesen:
Sie ist der Tugend Eigenthum,
Der Unterthanen Lust und Ruhm,
Der Königinnen Preis gewesen".

In der That hatte Bach in diesen, für die Literatur-Periode ihrer Zeit gewiss schönen, die wahren Empfindungen des Landes in so edler Weise darlegenden Worten Gottsched's endlich einmal einen Text gefunden, der, wenn auch nicht musikalisch geformt, sich doch weit über die platten Alltäglichkeiten hinaus erhob, welche die Gelegenheitsdichter seiner Zeit, Picander an der Spitze, ihm zu bieten pflegten.*)

---

*) Herr W. Rust hat nach dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Werks den Text Gottsched's aus der ursprünglichen Form des Gelegenheits-Gedichts in die einer allgemein gültigen Trauer-Cantate umzuformen versucht. Er hat dadurch das schöne Werk dem Verständniss unserer Zeit näher rücken wollen (siehe Vorwort zur Bach-Ausgabe der Trauer-Ode.

Dabei ist jedoch die unmittelbare Tendenz der Arbeit Bach's zu sehr in den Hintergrund getreten.

Eine andere, der Musik mehr entsprechende Bearbeitung des Gottsched'schen Gedichts findet sich in Nro. 31 der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung von 1866. Diese hat das Verdienst, die Worte der lokalen Beziehungen zu entkleiden, deren der ursprüngliche Text nicht wohl entbehren konnte, und zugleich diesen in die Sprache und Auffassungsweise unserer Zeit umzuformen.

Dem entsprechend athmet die Musik, von der Forkel (S. 36) sagt, „sie sei so anziehend, dass wer einmal angefangen habe, einen Chor durchzuspielen, nicht davon kommen werde, ohne ihn geendigt zu haben“, die ernste, tiefbewegte Stimmung, welche sich dem Volke mitgetheilt hatte. Sie gehört mit jenen eigenthümlich dunklen und doch zugleich weichen Klangwirkungen, welche die Verstärkung des Orchesters durch die 2 Violen di Gamba und die 2 Lauten herbeiführte, dem Schönsten an, das Bach geschrieben. Wenn der Chronist von ihr sagt, sie sei in italiänischem Styl gesetzt worden, so ist es freilich schwer, einen Grund für diese Annahme zu finden, da der Styl eben kein anderer als der von Bach's höchster Vollendung und Vollkommenheit ist.

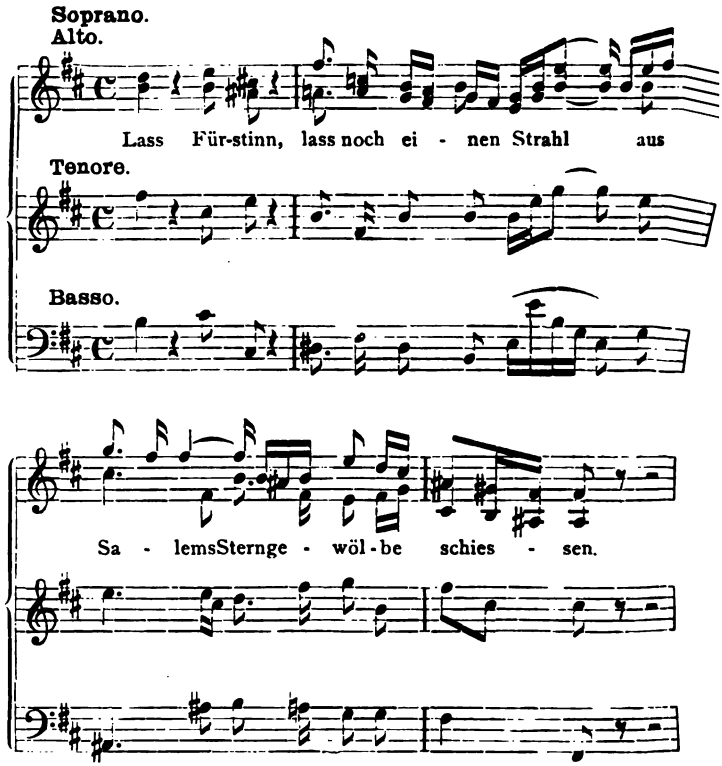
Die Cantate wurde, wie wir gesehen haben, in zwei Abtheilungen aufgeführt, und besteht aus folgenden Sätzen.

1. Chor. (2 Flöten, 2 Hautb., 2 Violinen, Viola, 2 Violen da gamba, 2 Lauten, Cont. H-moll $^4/_4$. Vierstimmig) „Lass Fürstinn“. Dieser Chor

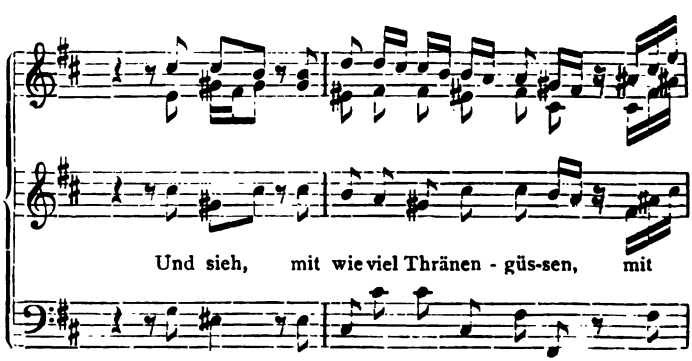
---

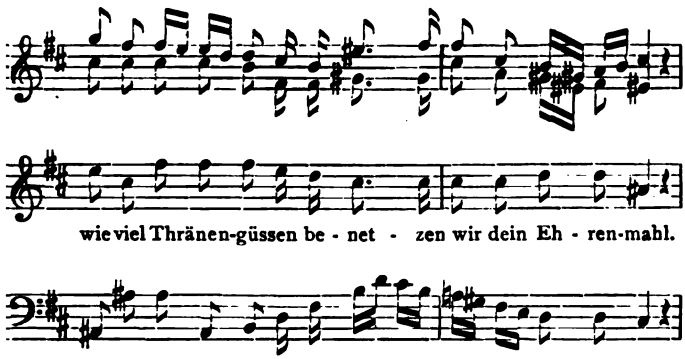
Der Tadel, den Gottsched's Worte hie und da, zumal auch in der bezeichneten Nummer der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung gefunden haben, ist aber an sich durchaus ungerechtfertigt. Es handelte sich im Jahre 1727 um den speciellen Fall. Nach dem literarischen Standpunkte jener Zeit konnte Besseres schwerlich geschaffen werden.

Ob die von Rust a. a. O. vorgeschlagene Hinzufügung von Chorälen dem Wesen dieser Composition an sich entsprechend sein könne, mag dahin gestellt bleiben. Wären dergleichen bei der Trauerfeierlichkeit eingefügt gewesen, dann würde dies in den Beschreibungen derselben gewiss angedeutet worden sein. Die Bemerkung des Chronisten, dass die Ode nach italienischer Art gesetzt gewesen sei, spricht gegen die Annahme, dass der Choral darin eine Stelle gefunden habe, ebenso der Charakter der ganzen Feier, die eine akademische, nicht aber eine im eigentlichen Sinne kirchliche gewesen ist, so wie auch der Charakter und innere Zusammenhang der Musik selbst.

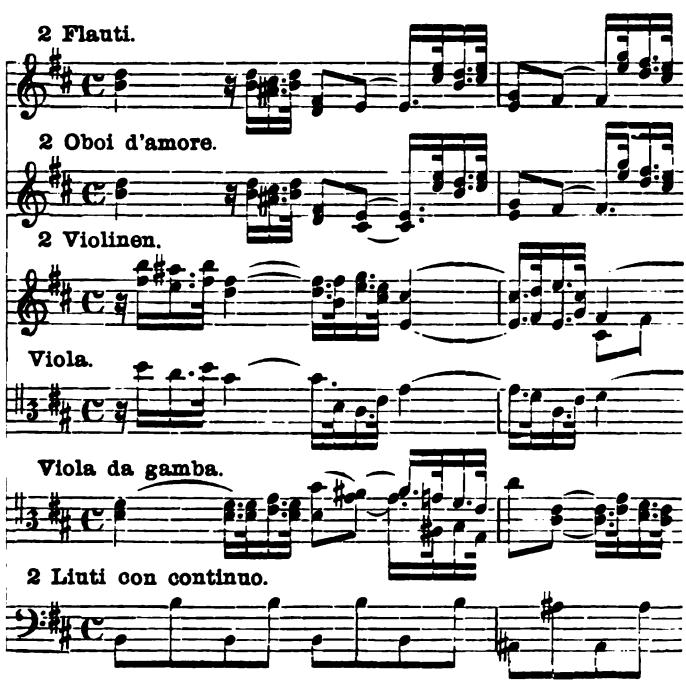


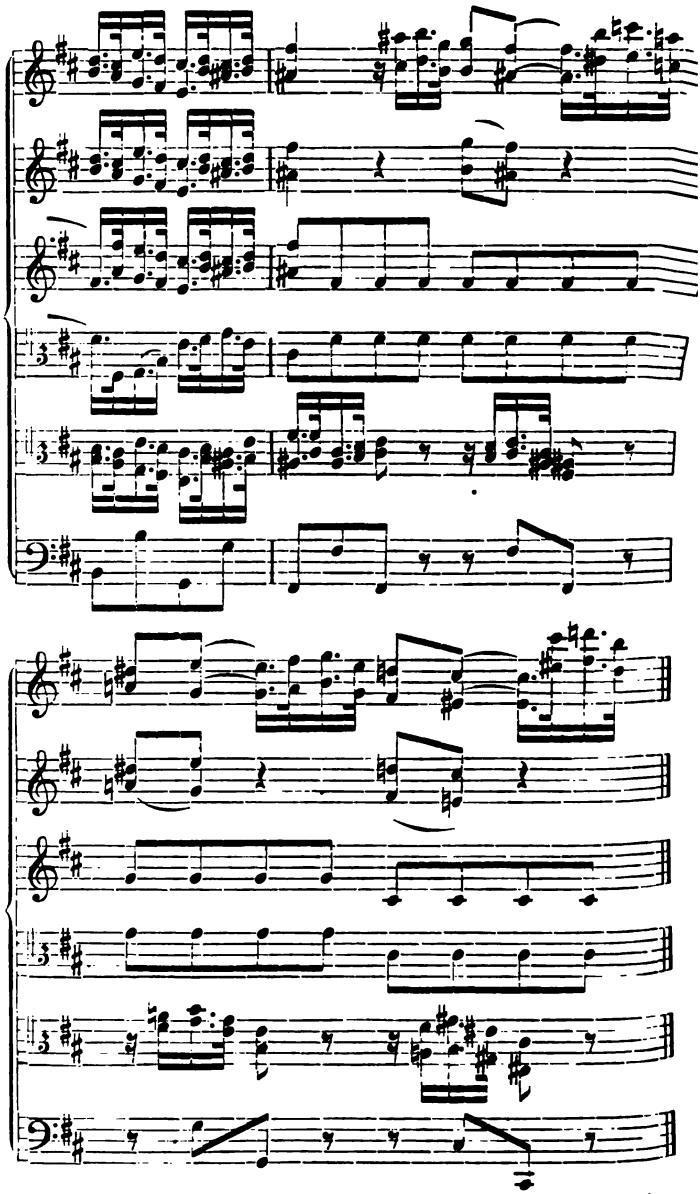
ist voll sanften melodischen Charakters, ernst, und zumal in dem Zwischensatze:





on dem rührendsten Ausdruck. Die markirt rhythmische Begleitung der Instrumente unter den in voller Klarheit sich entwickelnden Chorstimmen stellt in indringlicher Weise





die schmerzlich geängstete Bewegung der Seele dar.

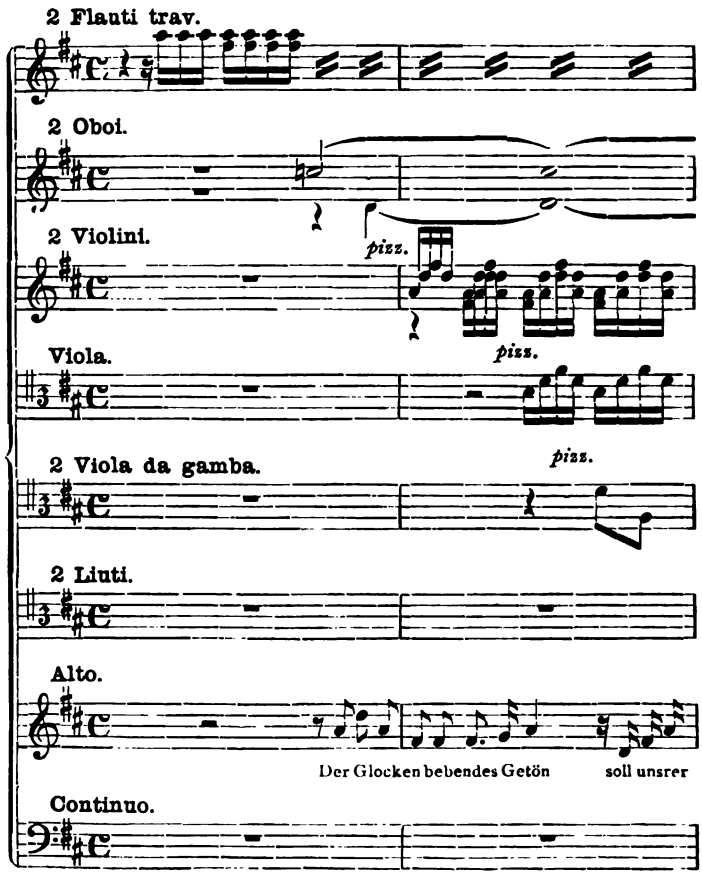
2. Recit. „Dein Sachsen, Dein bestürztes Meissen“ 4/4 H-moll. Tenor, von den Violinen und Bratschen in klagenden Figuren begleitet, leitet zu

3. der Aria H-moll 4/4 (Streich-Quartett) „Verstummt, verstummt“ über, deren edle Declamation und schöne, tief empfundene Melodie sich in fast moderner Weise entwickelt. Ihr folgt

4. Recit. (2 Flöten, 2 Hautb., 2 Violinen [pizz.], Viola, 2 Gamben und 2 Lauten, D-dur, 4/4) „Der Glocken bebendes Getön“, ein von der ausserordentlichen Inspiration Zeugniss ablegendes Musikstück. Die nach einander einsetzenden Instrumente in ihrer unter sich verschiedenen und charakteristischen Bewegung, die Gamben und Lauten, welche sich mit ihrer schwermüthig dunklen Tonfarbe wie ein Trauerschleier um die erschütterte Seele schlingen, und die, die dumpfen Glockentöne andeutenden, langsam nach der Tiefe herabsteigenden Bässe (siehe Seite 18 und 19), alles erregt das Gemüth wie mit mystischem Zauber, indem es „durch Mark und Adern“ geht. Und wie nach und nach die Instrumente in der Folge-Ordnung ihrer Einsätze verklingen, indess die Gesangsstimme sich zu den Worten: „ein Zeugniss unsres Jammers bringen“, zu dem höchsten declamatorischen Affecte steigert, stellt sich ein Bild der edelsten Trauer dar, welches in dem engen Rahmen von nur 11 Takten doch dem Vollendetsten an die Seite tritt, das die Musik irgend je geschaffen hat.

An diesen schönen Satz reiht sich

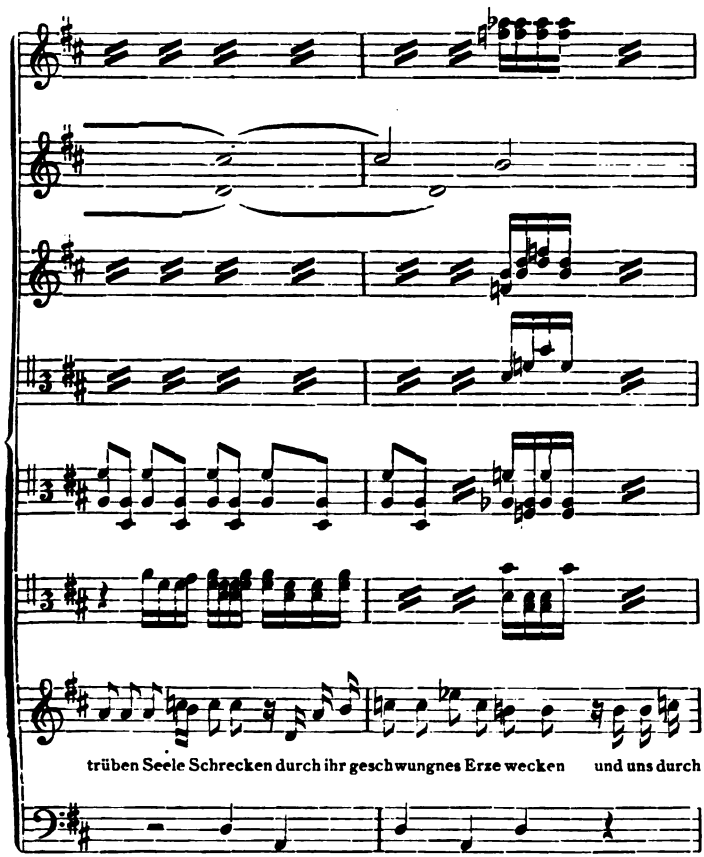
5. eine Arie für Alt (D-dur 12/8 2 Viol. di gamba und Laute) „Wie starb die Heldin so gefasst“, welche mit ihm auf gleicher Höhe bleibt. Die der harmonischen Tonfolge vorgreifende Bewegung des Basses tritt in eigenthümlich spannender, ernster Weise hervor.



Es folgt

6. Rec. accomp. für Tenor „Ihr Leben weiss die Kunst zu sterben“ (2 Hautb. und Bass G-dur $^4/_1$) welches in ähnlicher Behandlung, wie die accompagnirten Recitative der Matthäus-Passion den

7. Schlusschor des ersten Theils „An Dir Du Fürbild grosser Frauen“ (H-moll alla breve) vorbereitet, der als Fuge in grössestem Styl behandelt und von dem Orchester des Eingangschors begleitet, voll der erhabensten Gedanken die erste Abtheilung



des wunderbaren Werks in der höchsten Steigerung der Affecte schliesst.

Der zweite, kürzere Theil beginnt mit

8. der Arie „Der Ewigkeit saphirnes Haus“ (1 Flöte, 1 Oboe, Quartett, Gamben, Lauten, Tenor, E-moll, 3/4) welche zumal in der concertirenden Bewegung der Flöte überaus zart und voll von Ausdruck und Empfindung, eine der schönsten Arien unsres Meisters ist.

9. Dem Recit. „Was Wunder ists“ (D-dur 4/4

für Bass) von den Worten: „So weit der volle Weichselstrand“ zu der Begleitung des Continuo gesetzt, folgt

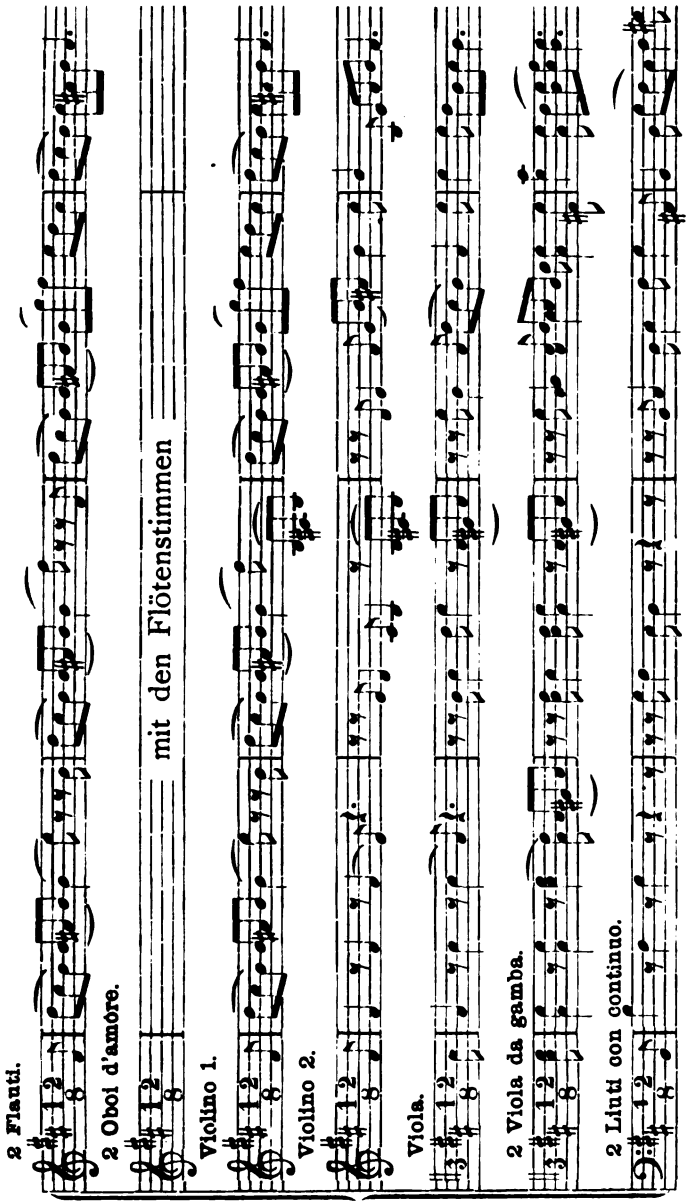
10. der grosse Schlusschor: „Doch Königinn Du stirbest nicht“ (G-moll, $^{12}/_{8}$ Allabr. mit dem ganzen Orchester), welcher, ohne den polyphonen Charakter der übrigen Theile des Werks anzunehmen, in melodisch klagender Weise (siehe Seite 21), voll von den herrlichsten harmonischen Schönheiten, und dessen Mittelsatz „Ihr Dichter schreibt, wir wollens lesen: Sie war der Tugend Eigenthum“ mit dem Unisono der Gesangsstimmen zu der Gegenbewegung der Instrumente, welche das Hauptmotiv übernehmen, von überraschender Wirkung ist. Dieser Chor schliesst das schöne Werk in jener erhebenden, beruhigend klaren Weise ab, welche wir auch in den Schlusschören der Bach'schen Passionsmusiken so sehr bewundern, indem er den vollen Ausdruck der Trauer und die Zuversicht der Verklärung in den edelsten Formen zusammenfasst.

Welch ein ernster Gegensatz zu dem Feste tritt hier hervor, welches wenige Monate vorher die Stadt mit seinem Jubel erfüllt hatte. Für beide Veranlassungen hatte Bach geschaffen, bei beiden selbst dirigirt. Ob wohl seine erhabenen Klänge einen mehr als vorübergehenden Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht haben mögen, die ihnen lauschen durften?*)

Wir werden dem Fortgange der Lebensbahn des grossen Meisters auch nach dieser Seite hin mit aufmerksamen Blicken folgen. Hier sei es gestattet, zu-

*) Es scheint, dass diese, bis dahin fast unbekannt gebliebene Composition Bach's schon früher gestochen gewesen sei. Mindestens findet sich in dem Katalog von Forkel's musikalischem Nachlass (Göttingen 1879) S. 157 dieselbe, wie folgt aufgeführt:

„Trauermusik auf die Churfürstin Christiane Eberhardine von Sachsen, Original-Partitur vom 18. October 1727. gestochen.“ Es ist dem Verfasser nicht gelungen, dieses älteren Stichs habhaft zu werden.


2 Flauti.
2 Oboi d'amore.
mit den Flötenstimmen
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
2 Viola da gamba.
2 Liuti con continuo.

nächst auf einen andern Zweig seiner Thätigkeit überzugehen, in welchem er mit gleich grossem Erfolge wie in den anderen Zweigen seiner künstlerischen Laufbahn gewirkt, in welchem er der Zukunft auf reiche Weise vorgearbeitet hat. Es ist dies seine Thätigkeit als Lehrer.

Bereits früher ist erwähnt worden, dass aus der langen Periode seit Bach's Abgang von Weimar im Jahre 1717 bis zu seinem Dienstantritt an der Thomasschule ausser seinen beiden ältesten Söhnen weitere Schüler von ihm nicht bekannt geworden seien.

Erst in Leipzig und wie es scheint sogleich mit seiner Ankunft daselbst trat dieser Theil seiner eminenten Thätigkeit wieder in den Vordergrund.

Hier war es, wo er begann, die Früchte seines Fleisses und seiner Erfahrung in reichen Saaten auszustreuen, von wo aus er eine Schule bildete, welche bestimmt war, den Charakter und Inhalt seines künstlerischen Wesens auf die kommenden Generationen fortzupflanzen. Ob ihm dies gelungen? So ausgezeichnete Schüler er gebildet hat, so gross deren Zahl war, sie haben freilich nicht vermocht, das rollende Rad der Zeit aufzuhalten, welche über der lebenden Periode Bach's und seiner unmittelbaren Nachfolger mit fast vernichtendem Gange dahin geschritten ist. Nicht ohne eine gewisse Berechtigung konnte einer der ausgezeichnetsten musikalischen Schriftsteller unsrer Zeit, Kiesewetter, in seiner Geschichte der europäisch-abendländischen Musik von Bach sagen, indem er sein Gesammtbild mit dem Händel's zusammenfasste: „Sie haben eine eigne Periode begonnen und beschlossen.“ Dennoch hat Bach's Schule sowohl seine ausübende als schaffende Kunst noch fast ein halbes Jahrhundert hindurch zu erhalten gewusst, und wenn die glanzvollen Bilder, die sein reicher Geist entworfen hatte, eine Zeit lang unter der Asche zu schlummern bestimmt waren, so ist ihre heilige Flamme

doch mit erneutem Glanze wieder hervorgebrochen und beginnt jetzt in einem, ihrem Entstehen so fern liegenden Zeitabschnitt, in wunderbarer Weise neu und kräftig emporzustreben.

Es wird hier der Ort sein, dasjenige mitzutheilen, was über die Lehrmethode bekannt geworden ist, in der Bach so ausgezeichnete Schüler auszubilden vermochte. Dabei wird zugleich die Veranlassung gegeben sein, über die Spielart und das System eines so ausgezeichneten Virtuosen auf dem Klavier und der Orgel das Nothwendigste einzuschalten.

Zunächst mag hier bemerkt sein, dass das alte Klavier (Cembalo), welches zur Zeit Bach's fast allgemein im Gebrauch war, zwar gegen das heutige Pianoforte in vielen Beziehungen zurücksteht, dass dasselbe aber seiner besonderen Vorzüge nicht entbehrte, welche in der grösseren Tonfülle und dem Tonumfange, zumal des Basses, bestanden. Die Registerzüge und Manuale, die gekoppelt werden konnten, gaben dem Spieler die volle Herrschaft über jede Saitenreihe in jeder nur irgend möglichen Verbindung, so dass die reichste Abwechselung möglich war. Doch liess sich der Ton des Flügels nicht durch sich selbst nüanciren, sondern nur auf jenem mechanischen Wege stärken oder schwächer machen. Bach zog daher für seine Person das Clavichord vor, welches zwar ärmer an Ton war, und auf dem man eben nicht forte spielen konnte, welches aber der Schattirung der Gedanken und dem feineren Vortrage zugänglicher war.*)

---

*) Ch. D. Schubart, durch seine Schicksale unter Herzog Carl von Württemberg und durch seine lange Gefangenschaft auf dem Hohen Asperg bekannt, selbst ein vorzüglicher Klavierspieler, nannte das Clavichord „ein einsames, melancholisches, unaussprechlich süsses Instrument, ein Labsal des Dulders und des Frohsinns theilnehmenden Freund". Wer nicht gern poltert, rast und stürmt, wessen Herz sich oft und gern in süssen Empfindungen ergiesst, der geht am Flügel und Fortepiano vorüber, und wählt das

Im Uebrigen hatte er durch lange Uebung, durch die Erfahrung und das sorgfältigste Studium sich sein eignes System im Klavierspiel gebildet, welches er in strengem Festhalten auf seine Schüler zu übertragen suchte. Es lässt sich dies nicht deutlicher, als mit den Worten ausdrücken, in denen Forkel S. 12 und 38 dies gethan hat:

„Das erste, was Bach beim Unterricht im Spielen that, war, seinen Schüler die ihm eigne Art des Anschlags zu lehren. Nach seiner Art, die Hand auf dem Klavier zu halten,*) wurden die fünf Finger so gebogen, dass die Spitzen derselben in eine gerade Linie kamen, die sodann auf die in einer Fläche nebeneinander liegenden Tasten so passten, dass kein einziger Finger bei vorkommenden Fällen erst näher herbeigezogen werden musste, sondern dass jeder über dem Tasten, den er etwa niederdrücken sollte, schon schwebte. Mit dieser Lage der Hand war nun verbunden:

1) dass kein Finger auf seine Tasten fallen oder

Clavichord (Aesthetik der Tonkunst, S. 289). Leider vermag zur Zeit Niemand mehr zu beurtheilen, welche Ausdrucksfähigkeit in diesem äusserst selten gewordenen Instrumente lag, da wohl kaum noch Jemand vorhanden sein möchte, der es spielen kann, wie es gespielt werden muss, zumal auch unser Ohr durch den volleren stärkeren Ton der jetzigen Flügel zu sehr verwöhnt sein würde. C. Ph. E. Bach (in der Einleitung seiner „Wahren Art das Klavier zu spielen") sagt von diesem Instrumente, im Gegensatz zu dem Flügel (S. 11—12) dass es, ausgenommen einen schwächeren Ton, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch die Bebung und das Tragen des Tons voraus habe, weil man nach dem Anschlage noch jeder Note einen Druck geben könne. Das Clavichord sei das Instrument, „worauf man einen Clavieristen auf's genaueste zu beurtheilen fähig sei. Ein gutes Instrument müsse einen guten, nachsingenden schmeichelnden Ton haben und der Bezug müsse vertragen können, dass man es sowohl ziemlich angreifen als schmeicheln könne, damit alle Arten des forte und piano rein und deutlich herauszubringen seien.

*) Es darf hier auf Art. 12 und 13 des ersten Hauptstücks von C. Ph. E. Bach's „Wahrer Art das Klavier zu spielen" verwiesen werden, welche Forkel's Mittheilungen bestätigt.

geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden durfte,

2) die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maass des Drucks musste in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, dass der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben, sondern durch ein allmähliges Zurückziehen der Fingerspitzen nach der inneren Fläche der Hand auf dem vorderen Theile des Tastens abglitt.

3) Beim Uebergange von einem Tasten zum andern wurde durch dieses Abgleiten das Maass von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden war, in der grössesten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so dass nun die beiden Töne weder von einander gerissen wurden, noch in einander klingen konnten. Der Anschlag war auf diese Weise, wie C. Ph. Emanuel Bach sagt, weder zu lang, noch zu kurz, sondern genau so, wie er sein musste."

„Die Vortheile einer solchen Haltung der Hand und eines solchen Anschlags waren sehr mannigfaltig, nicht bloss auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und der Orgel.

1) Die gebogene Haltung der Finger machte jede ihrer Bewegungen leicht; das Hacken, Poltern und Stolpern konnte also nicht entstehen, welches man so häufig bei Personen findet, die mit ausgestreckten, oder nicht genug gebogenen Fingern spielen.

2) Das Einziehen der Fingerspitzen nach sich und das dadurch bewirkte geschwinde Uebertragen der Kraft des einen Fingers auf den zunächst darauf folgenden, brachte den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne hervor, so dass jede auf diese Art vorgetragene Passage glänzend, voll und rund klang, gleichsam, als wenn jeder Ton eine Perle wäre. Es kostete dem Zuhörer nicht die mindeste Aufmerksamkeit, eine so vorgetragene Passage zu verstehen,

3) Durch das Gleiten der Fingerspitze auf dem Tasten in einerlei Maass von Druck wird der Saite gehörige Zeit zum Vibriren gelassen; der Ton wird also dadurch nicht nur verschönert, sondern auch verlängert und wir werden dadurch in den Stand gesetzt, selbst auf einem so tonarmen Instrument, wie das Clavichord ist, sangbar und zusammenhängend spielen zu können."

„Alles dies zusammengenommen hat endlich noch den überaus grossen Vortheil, dass alle Verschwendung von Kraft durch unnütze Anstrengung und durch Zwang in den Bewegungen vermieden wird. Auch soll S. Bach mit einer so leichten Bewegung der Finger gespielt haben, dass man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bei den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, nicht mehr als bei der Trillerbewegung, und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andre in seiner ruhigen Lage. Noch weniger nahmen die übrigen Theile des Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bei vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist."

„Zu allem diesem kam nun noch die von ihm ausgedachte Fingersetzung. Vor ihm und noch in seinen Jugendjahren wurde mehr harmonisch als melodisch, auch noch nicht in allen 24 Tonarten gespielt. Weil das Klavier noch gebunden war, so dass mehrere Tasten unter eine einzige Saite schlugen, so konnte es noch nicht rein temperirt werden. Man spielte also nur aus solchen Tonarten, die sich am reinsten stimmen liessen. Von diesen Umständen kam es, dass selbst die damaligen grössten Spieler den Daumen nicht eher gebrauchten, als bis er bei Spannungen durchaus unentbehrlich wurde. Da Bach nun anfing, Melodie und Harmonie so zu vereinigen, dass selbst seine Mittelstimmen nicht bloss begleiten, sondern ebenfalls

singen mussten, da er den Gebrauch der Tonarten theils durch Abweichung von den damals auch in der weltlichen Musik noch sehr üblichen Kirchentönen, theils durch Vermischung des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts erweiterte, und nun sein Instrument so temperiren lernte, dass es in allen 24 Tonarten rein gespielt werden konnte; so musste er sich auch eine andere, seinen neuen Einrichtungen angemessenere Fingersetzung ausdenken und besonders den Daumen anders gebrauchen, als er bisher gebraucht worden war. Einige haben behaupten wollen, Couperin habe in seinem 1716 herausgekommenen Werke: „l'art de toucher le clavecin" schon vor ihm diese Fingersetzung gelehrt. Allein theils war Bach um diese Zeit über 30 Jahr alt und hatte seine Fingersetzung schon lange angewendet, theils ist auch die Applicatur Couperin's von der Bach'schen noch sehr verschieden, ob sie gleich den häufigeren Gebrauch des Daumens mit ihr gemein hat. Ich sage nur den häufigeren; denn in der Bach'schen Fingersetzung wurde der Daumen zum Hauptfinger gemacht, weil ohne ihn in den sogenannten schweren Tonarten durchaus nicht fortzukommen ist. Bei Couperin hingegen nicht, weil er weder so mannigfaltige Passagen hatte, noch in so schweren Tonarten setzte oder spielte, wie Bach, folglich auch keine so dringende Veranlassung dazu hatte."*)

---

*) C. Ph. E. Bach sagt in dem ersten Hauptstück seiner „Wahren Art, das Klavier zu spielen" § 7 (S. 17) hierüber: „Mein seeliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bei grossen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunkt erlebet hatte, in welchem nach und nach eine gantz besondere Veränderung mit dem musikalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommneren Gebrauch der Finger sich auszudenken, besonders den Daumen, welcher ausser anderen guten Diensten hauptsächlich in schweren Tonarten gantz unentbehrlich ist,

„Aus der leichten, zwanglosen Bewegung der Finger, aus dem schönen Anschlage, aus der Deutlichkeit und Schärfe in der Verbindung aufeinander folgender Töne, aus der vortheilhaften neuen Fingersetzung, aus der gleichen Bildung und Uebung aller Finger beider Hände und endlich aus der grossen Mannigfaltigkeit seiner melodischen Figuren, die in jedem seiner Stücke auf eine neue ungewöhnliche Art gewendet sind, entstand zuletzt ein so hoher Grad von Fertigkeit und (man könnte sagen) Allgewalt über das Instrument in allen Tonarten, dass es für Bach fast gar keine Schwierigkeit mehr gab. Sowohl bei seinen freien Phantasien als beim Vortrage seiner Compositionen, in welchen bekanntlich alle Finger beider Hände ununterbrochen beschäftigt sind und so fremdartige ungewöhnliche Bewegungen machen müssen, als die Melodien derselben selbst fremdartig und ungewöhnlich sind, soll er doch eine solche Sicherheit gehabt haben, dass er nie einen Ton verfehlte."

So war Bach's Applicatur auf dem Klavier eine völlig neue. Sie bewirkte gegen das bis dahin befolgte System, bei welchem, wie erwähnt, der Daumen

so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hiedurch ist er auf einmal von seiner bissherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Hauptfingers erhoben worden."

Aus dieser Aeusserung des Sohnes ergiebt sich jedenfalls mit völliger Zuverlässigkeit, dass Bach selbst für sich die neuere Spielart aus eigner Erfindung geschaffen zu haben glaubte. Ob Couperin bei Ausarbeitung seines Werks hievon Kenntniss gehabt, ist freilich schwer zu bestimmen.

S. 45 ibid. nimmt C. Ph. E. Bach (§ 88) sogar an, dass Couperin den rechten Gebrauch des Daumens bei Abfassung seiner Schrift „noch nicht völlig gekannt habe". „Man siehet dies aus einigen Exempeln, alwo er besonders bei Bindungen so verfährt, dass er nehmlich zu oft und ohne Noth das Ablösen eines schon eingesetzten Fingers eintreten lässt, anstatt den Daumen zu gebrauchen oder mit einem Finger fortzugehen, welches beides leichter ist, als dieses Hilfsmittel."

nur sehr wenig in Gebrauch gesetzt worden war, eine durchgreifende Veränderung. Auf diese Weise darf er als der Schöpfer des vollendeten Klavierspiels im modernen Sinn betrachtet werden. Zwar hatte auch Couperin unzweifelhaft einen grossen Fortschritt herbeigeführt und dem Publikum eine verbesserte Spielmethode zugänglich gemacht. Er hatte sich insofern von der bis daher gebräuchlichen Schulpraxis losgesagt, als er seinem oben genannten Werke: „l'art de toucher le Clavecin" eine gedruckte Erklärung der Spielmanieren und Verzierungen beigefügt hatte, welche bis dahin als Geheimniss der Schule betrachtet oder dem jedesmaligen Geschmack des Spielers überlassen worden waren. Indess reichte dies Verdienst an das durchgreifendere der Bach'schen Schule nicht heran. Dass Bach diejenigen Verzierungen, die er in seinen Tonstücken gespielt sehen wollte, durchweg vorschrieb, war ein nicht zu unterschätzender Fortschritt, wenngleich A. Scheibe's „kritischer Musikus" sich hiegegen als eine Verunstaltung der Harmonie und Verdunkelung des Gesanges erklärt hat.*)

---

*) Auch hierüber giebt uns C. Ph. E. Bach's „Wahre Art das Klavier zu spielen" in dem zweiten Hauptstück sehr genaue und schätzenswerthe Auskunft, wie denn dies Werk überhaupt die Theorie von Seb. Bach's Klavierunterricht recht eigentlich und in ausgezeichnetster Weise entwickelt. Dasselbe ergänzt in seinem systematisch geordneten Zusammenhange Alles, was uns über Bach's Spielart und Lehrmethode sonst dunkel geblieben sein würde, und enthält einen reichen Schatz kunstgeschichtlicher Nachrichten, welche für das Verständniss der Musik jener Zeit kaum zu entbehren sind.

Ueber die Spielart Bach's und deren grosse Vorzüge vergleiche auch Joh. Joach. Quantz, „Versuch einer Anleitung, die Flötentraversiera zu spielen", Hauptstück XVII, Abschnitt VI, § 18, worin derselbe sich bezüglich des von ihm empfohlenen Systems „auf das Exempel eines der allergrössesten Klavierspieler, der es so ausübte und lehrete", beruft.

Dies verdienstvolle Werk, im Jahre 1732 erschienen, mag nicht ohne Einfluss auf die Herausgabe des obigen Werks von C. Ph. E. Bach gewesen sein.

Was von Bach's vorzüglichem Klavierspiel gesagt worden ist, kann im Allgemeinen auch auf sein Orgelspiel angewendet werden. Klavier und Orgel sind einander nahe verwandt. Allein Styl und Behandlungsart beider Instrumente ist so verschieden, als ihre beiderseitige Bestimmung verschieden ist.

Auch hier sei es erlaubt, auf Aeusserungen Forkel's Bezug nehmen zu dürfen, welcher, als der Zeit des Meisters am nächsten stehend, auch am meisten competent war, über sein Orgelspiel mit Sicherheit ein Urtheil auszusprechen. Indem er sich zunächst über seine Behandlung des Pedals äussert, sagt er:

„Neben der besonderen Art, die getheilte Harmonie zur Geltung zu bringen, bediente sich Bach noch ausserdem des obligaten Pedals, von dessen wahrem Gebrauche nur wenige Orgelspieler etwas wissen. Er gab mit dem Pedale nicht bloss Grundtöne oder diejenigen an, die bei gewöhnlichen Organisten der kleine Finger der linken Hand zu greifen hat, sondern er spielte eine förmliche Bassmelodie mit seinen Füssen, die oft so beschaffen war, dass mancher mit fünf Fingern sie kaum herausgebracht haben würde.“*)

„Zu allem diesem kam noch die eigne Art, mit welcher er die verschiedenen Stimmen der Orgel mit einander verband, oder seine Art zu registriren. Sie war so ungewöhnlich, dass manche Orgelmacher und

*) Siebigke (Museum berühmter Tonkünstler S. 21) sagt von dem Pedalspiel Bach's: „Auf dem Pedale mussten seine Füsse jedes Thema jeden Gang der Hände auf das genaueste nachahmen. Nicht ein Vorschlag, nicht ein Mordent, nicht ein Pralltriller durfte fehlen oder nur weniger nett und rund zu Gehör kommen. Er machte mit beiden Füssen zugleich lange Doppeltriller, während die Hände nichts weniger als müssig waren, und Herr Hiller sagt nicht zu viel, wenn er behauptet, dass Bach mit den Füssen Sätze ausgeführt habe, die den Händen manches nicht ungeschickten Klavierspielers Mühe machen würden.“

Organisten erschraken, wenn sie ihn registriren sahen. Sie glaubten, eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammenklingen; wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher bemerkten, dass die Orgel gerade so am besten klang und nun etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art zu registriren nicht hervorgebracht werden konnte. Diese ihm eigne Art zu registriren war eine Folge seiner genauen Kenntniss des Orgelbaues, sowie aller einzelnen Stimmen. Er hatte sich frühe gewöhnt, jeder einzelnen Stimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben, und dieses führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen, auf welche er ausserdem nie verfallen sein würde. Diese Vereinigung und Anwendung der angeführten Mittel auf die üblichen Formen der Orgelstücke brachte das grosse, feierlich erhabene, der Kirche angemessene, beim Zuhörer heiligen Schauer und Bewunderung erregende Orgelspiel J. S. Bach's hervor. Seine tiefe Kenntniss der Harmonie, sein Bestreben, alle Gedanken fremdartig zu wenden, um ihnen auch nicht die mindeste Aehnlichkeit mit der ausser der Kirche üblichen Art musikalischer Gedanken zu lassen, seine der reichsten, unerschöpflichsten und stets unaufhaltsam fortströmenden Phantasie entsprechende Allgewalt über sein Instrument mit Hand und Fuss, sein sicheres und schnelles Urtheil, mit welchem er aus dem ihm zuströmenden Reichthum an Gedanken nur die zum gegenwärtigen Zwecke gehörigen zu wählen wusste, kurz, sein grosses Genie, welches Alles umfasste, Alles in sich vereinigte, was zur Vollendung einer der unerschöpflichsten Künste erforderlich ist, brachte auch die Orgelkunst so zur Vollendung, wie sie vor ihm nie war und nach ihm schwerlich sein wird. So konnte Quanz*) mit Recht

---

*) Friedrich's des Grossen Lehrer auf der Flöte. Vergleiche dessen oben bereits erwähnten „Versuch über die Anweisung: Die

von ihm sagen: „Endlich hat der bewunderungswürdige Bach in den neuern Zeiten die Orgelkunst zu ihrer grössten Vollkommenheit gebracht. Nur ist zu wünschen, dass dieselbe nach seinem Absterben wegen der geringen Zahl derjenigen, die noch einigen Fleiss darauf wenden, sich nicht wieder dem Abfalle oder gar dem Untergange nähern möge.

„Wenn J. S. Bach ausser den gottesdienstlichen Verrichtungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, dass es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwei oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hatte. Zuerst gebrauchte er das Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor etc., immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluss mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des ersten Themas herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwei andere beigemischt wurden. Dies ist eigentlich diejenige Orgelkunst", so schliesst Forkel diese Stelle seiner Auseinandersetzungen, „welche der alte Reinken in Hamburg schon zu seiner Zeit für verloren hielt, die aber, wie er hernach fand, in J. S. Bach nicht nur lebte, sondern durch ihn die höchste Vollkommenheit erreicht hatte."

Dass diese wunderbare technische Vollendung und geistige Beherrschung des Instruments dem grossen

---

Flöte zu spielen" (Hauptstück XVIII, § 83). Es ist dies überhaupt ein für die Geschichte der Musik in höchstem Grade schätzbares und vortreffliches Werk.

Künstler einen ausserordentlichen Ruf verschafft hatte und er namentlich unter den Organisten der näheren und ferneren Umgebung für den ersten Orgelspieler der Zeit gehalten wurde, kann nicht befremden. — Er kam einst in eine Stadt, wo sich ein sehr geschickter Orgelspieler befand, in dessen Kirche zwei Orgeln waren, eine grössere und eine kleinere. Bach machte mit ihm Bekanntschaft und sie wurden einig, zu ihrem Vergnügen einander auf den Orgeln zu „verführen", d. h. in allerhand Arten von Phantasie ihre Kräfte zu versuchen. Der Wettstreit wurde eine Zeit lang fortgesetzt, und es schien, als ob die 4 Hände und 4 Füsse von einem einzigen Kopfe geleitet würden. Nach und nach fing Bach an, in den höheren Contrapunkt überzugehen, verdoppelte, theilte die Sätze, combinirte mehrere Motive, versetzte sie in Gegenbewegung, brachte sie in enge Nachahmungen u. s. w. Der Orgelspieler des Orts suchte ihm zu folgen. Aber es entstanden Lücken, er suchte, stolperte, kam wieder ins Geleise und verfing sich wieder in Irrungen. Endlich stand er auf, ging zu seinem Gegner, dem er den Sieg zugestand, bat ihn, sein kunstreiches Orgelspiel allein fortzusetzen und sagte ihm geradezu, dass er kein Anderer als Bach sein könne. — Hiermit hatte er aber alles gesagt, was nöthig war, um zu erkennen zu geben, dass dieser als der erste Künstler seiner Zeit auf der Orgel bekannt sei.

Es war natürlich, dass ein Mann von dieser eminenten Virtuosität und von seiner gründlichen Kenntniss aller Bedingungen und Bedürfnisse, welche erforderlich sind, um ein Orgelwerk in vollkommenen Zustand herzustellen, als eine besondere Autorität für dies Instrument betrachtet werden musste. Man hat ihn daher nicht nur häufig und bis in die späteste Zeit seines Lebens zur Prüfung von Organisten und Orgel-Candidaten, sondern auch, wie wir dies schon bei der Orgel der Liebfrauen-Kirche zu Halle gesehen

haben, zur Fertigung von Dispositionen für neue Orgelwerke und zur Untersuchung und Begutachtung solcher berufen. Auch hier war jene strenge Gewissenhaftigkeit, welche sein ganzes Leben ausgezeichnet hat, für sein Urtheil stets allein maassgebend und hat dem ehrenwerthen, ernst und rechtlich denkenden und handelnden Manne ohne Zweifel manchen Feind und Gegner gemacht, der es sich sonst hätte zur Ehre schätzen müssen, von ihm beurtheilt zu werden. So der bereits erwähnte dänische Kapellmeister Adolf Scheibe, welcher in früheren Jahren bei der Probe für eine Organistenstelle von ihm nicht günstig beurtheilt worden war und sich dafür später an ihm in dem von ihm herausgegebenen „kritischen Musikus" gerächt hat.*)

Freilich würde es schwer gewesen sein, einen Mann zu täuschen, welcher mit dem Bau und der Behandlung des Instruments so durch und durch vertraut war. Forkel erzählt, dass er bei der Prüfung von Orgeln stets damit angefangen habe, alle klingenden Stimmen zu ziehen, und dann das Werk so vollstimmig wie möglich zu spielen, um zu sehen, „ob das Ding auch eine gute Lunge habe." Dann erst sei er an die Untersuchung der einzelnen Theile gegangen.

Als Beispiel seiner unpartheiischen Gewissenhaftigkeit erzählt Mizler, dass Bach bei der Untersuchung einer neuen Orgel in einer Kirche zu Leipzig, unweit davon er später beigesetzt worden, mit ganz besonderer Schärfe verfahren habe. Der Verfertiger des Werks sei ein Mann gewesen, der in den letzten Jahren seines hohen Alters gestanden habe. Es wird bedeutsam hinzugefügt, „dass der vollkommene Bei-

---

*) Doch war Scheibe gegen Bach nicht so durchweg ungerecht, wie dies gewöhnlich angenommen wird. Dies ergiebt sich beispielsweise aus der weiter unten ersichtlichen Beurtheilung von Bach's Klavier-Concert in F-dur.

fall, den Bach über das Werk öffentlich ertheilt, sowohl dem Orgelbauer, als auch „wegen gewisser Umstände“ ihm selbst zu nicht geringer Ehre gereicht hätte.“

Was Mizler nicht sagt, ist, dass der bezeichnete alte Orgelbauer kein anderer als Johannes Scheibe, der Vater des dänischen Kapellmeisters Adolph Scheibe war, der sich durch seine hämischen Glossen über Bach's Compositionen so schwer an ihm vergangen hatte. Joh. Scheibe hatte die gedachte Orgel in den Jahren 1742 bis 1744 neu gebaut und das Werk war von Neidern und Gegnern vielfach bemängelt worden. Bach und Zacharias Hildebrand, ein bedeutender Orgelbauer und Silbermann's bester Schüler, erhielten den Auftrag, die Orgel zu prüfen. Die Untersuchung dauerte mehrere Tage und soll besonders scharf gewesen sein. Um so ehrenvoller war für den alten Scheibe der Ausgang, über den sich Bach, wo er nur konnte, aussprach.*)

Es ist uns ausser der bereits angeführten Abnahme der Orgel zu Halle ein interessantes Gutachten über eine solche Orgelprüfung aus Bach's späterer Zeit aufbewahrt worden, derselben Prüfung, auf welche er sich in seinem Gesuch an den Rath zu Naumburg wegen Uebertragung einer Organistenstelle an seinen Schwiegersohn Altnikol bezogen hat. Es wird nicht ohne Interesse sein, dasselbe kennen zu lernen. Es lautet:

„Da Ew. Hoch Edlen und Hochweisen Rath der Stadt Naumburg Hochgeneigtest gefallen wollen uns Endes Unterschriebenen die Ehre zu erweisen, dero von Grund aus reparirtes und von Herrn Hildebrandten

---

*) Hilgenfeld, S. 50.

Bach hätte, wie seiner Zeit berichtet worden, auch schon die von dem alten Scheibe in den Jahren 1710—1717 gebaute Orgel der Pauliner-Kirche abgenommen.

fast gantz neu erbautes Orgelwerk in der Kirche zu St. Wenzeslai zu visitiren, und nach dem darüber diesfalls aufgerichteten und uns überreichten Contract uns Examiniren zu lassen, Als ist solches von uns gewissenhaft und Pflichtmässig geschehen, und hat sich geäussert, dass alle und jede im Contracte Specificirte und versprochene Stücke, als Claviere, Bälge, Windladen, Canaele, Pedal und Manual, Regierung, nebst dazu gehörigen Stücken, Registern und Stimmen, sowohl offnen und gedeckten, als Rohr-Werken, würklich dar sind, auch überhaupt alles und jedes mit Fleisse verfertiget und die Pfeifen aus versprochener Materia richtig geliefert worden; da denn zugleich nicht unerinnert bleiben kann, dass ein Blasebalg mehr, wie auch eine Stimme unda Maris genannt, so im Contract nicht befindlich eingebracht worden. Jedoch will nöthig sein, dass Hr. Hildebrandt angehalten werde, dass ganze Werk, von Stimmen zu Stimmen, noch mahlen durch zu gehen und eine bessere egalitet, sowohl in der Intonation, als Claviatur, und Registratur zu beobachten. Habens noch mahlen gewissenhaft und Pflichtmässig bezeugen, eigenhändig unterschrieben, und mit unsern gewöhnlichen Siegel bekräftigen wollen.

(L. S.) Joh. Sebastian Bach
Königl. Pohl. u. Churf. Sächs. Hoff Compositeur.

(L. S.) Gottfried Silbermann
Königl. Pohl. u. Churf. Sächs. Hoff und Land Orgel Bauer.

Gewiss zwei Namen von prächtigem Klange neben einander.

Wenn das Werk, das er geprüft, ein gutes, und er davon befriedigt war, machte es Bach Vergnügen, noch eine Zeit lang für sich und zur Bewunderung derer, die anwesend waren, zu spielen. „Er zeigte dadurch jedesmal aufs neue, dass er wirklich „der

Fürst aller Clavier- und Orgelspieler sei", wie ihn der ehemalige Organist Sorge zu Lobenstein in einer Dedication genannt hatte."*)

In jedem Falle war es ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst, dass ein Mann von den grossen Gaben unsres Meisters es war, der das Handwerksmässige, den Schlendrian über den Haufen warf, der sich in die Kunst des Orgelspiels eingeschlichen hatte, der diese herrliche Kunst vermöge seiner Autorität und seiner überwiegenden Kenntniss der, einem jeden Werke erforderlichen Behandlung in ihre Würde und in ihr Recht wieder einsetzte. Insbesondere war es die Kunst des Registrirens gewesen, für welche gewisse Vorschriften bestanden, die schablonenmässig befolgt wurden. Es gab eine Reihe von Register-Combinationen, welche die Eingeweihten als Kunstgeheimniss betrachteten, das sich von einem Orgelspieler auf den anderen fortpflanzte. Alles dies ward durch sein System, das sich auf die eigentliche kunstgemässe Wirkung stützte, beseitigt. Ein neuer Geist war in das stockende Leben gekommen, das der alte Reinken schon gestorben geglaubt hatte.

Dass dem grossen Meister die Anerkennung seiner Zeitgenossen nicht gefehlt hat, ist bereits angeführt. Doch möchten wir ungern unterlassen, hier jenes Urtheils zu erwähnen, welches einer seiner hervorragenden Zeitgenossen, J. M. Gessner, der ihm als College an der Thomas-Schule während seines Rectorats an derselben in den Jahren 1730 bis 1734 nahe gestanden hatte, in so schöner und ehrender Weise über ihn ausgesprochen hat. Gessner sagt nämlich in einer Anmerkung zum 12. Cap. des ersten Buchs der Inst. orat. seines Quintilian (1738), indem er von der Musik der Alten redet:

---

*) Forkel, S. 23.

„Alles dies, mein lieber Fabius, würdest du für sehr wenig halten, wenn es dir gestattet wäre, aus der Unterwelt empor zu steigen und Bach zu hören, dessen ich erwähne, weil er früherhin mein College auf der Thomana zu Leipzig war. Dass du ihn sähest, wie er mit beiden Händen und vollen Fingern, sei es unser Klavier, jene Zusammenfassung vieler Zithern in einem Instrument, sei es das Instrument aller Instrumente beherrscht, dessen unbegrenzte Zahl von Stimmen durch Blasebälge belebt wird, indem er hier mit beiden Händen, dort mit schnellster Benutzung seiner Füsse die verschiedensten und doch ineinandertönenden Klänge hervorruft. Wenn du ihn sähest, wie er, während er hier hervorbringt, was viele deiner Zitherspieler und sechshundert Flötenbläser nicht zu Stande bringen würden, dort zugleich 30 bis 40 Musiker, den einen mit Winken, den anderen mit dem Taktschlagen des Fusses, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung erhält, diesem mit hoher, jenem mit tieferer Stimme, dem dritten in mittlerer Lage den Ton angiebt etc. etc. Sonst, mein Fabius, ein besonderer Verehrer des Alterthums, bin ich der Meinung, dass mein einer Bach und wer ihm etwa gleich, viele Orpheus und zwanzig Arions in sich vereinigt.“

Solchergestalt war das Klavier- und Orgelspiel des berühmten Mannes. Betrachten wir nun die Art und Weise, in der er seine Kunst auf seine Schüler zu verpflanzen bemüht war, so finden wir, wie er vor allem darnach strebte, diese die ihm selbst eigenthümliche Art des Anschlags zu lehren.

„Zu diesem Behuf mussten sie mehrere Monate hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beider Hände mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und sauberen Anschlag üben. Unter einigen Monaten konnte keiner von diesen Uebungen loskommen und seiner Ueberzeugung nach hätten sie wenigstens bis 12 Monate lang fortgesetzt werden müssen. Fa

sich aber, dass irgend einem derselben nach einigen Monaten die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Uebungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger und noch mehr die 15 zweistimmigen Inventionen. Beide Werke schrieb er in den Stunden des Unterrichts selbst nieder, und nahm dabei bloss auf das gegenwärtige Bedürfniss des Schülers Rücksicht. In der Folge hat er sie aber in schöne, ausdrucksvolle Kunstwerke umgeschaffen. Mit dieser Fingerübung entweder in einzelnen Sätzen oder in den dazu eingerichteten kleinen Stücken, war die Uebung aller Manieren in beiden Händen verbunden."

„Hierauf führte er seine Schüler sogleich an seine eigenen grösseren Arbeiten, an welchen sie, wie er recht gut wusste, ihre Kräfte am besten üben konnten. Um ihnen die Schwierigkeiten zu erleichtern, bediente er sich eines vortrefflichen Mittels, nämlich er spielte ihnen das Stück, welches sie einüben sollten, selbst erst im Zusammenhange vor, und sagte dann: „So muss es klingen." *)

„So zweckmässig und sicher Bach's Lehrart im Spielen war, so war sie auch in der Composition. Den Anfang machte er nicht mit trocknen, zu nichts führenden Contrapunkten, wie es zu seiner Zeit von anderen Musiklehrern geschah; noch weniger hielt er seine Schüler mit Berechnungen der Tonverhältnisse auf, die nach seiner Meinung nicht für den Componisten,

---

*) Bach hielt es für schädlich, seine Schüler mit zu vielen leichten Stücken aufzuhalten, weil er der Meinung war, dass sie dadurch zu sehr auf einer und derselben Stelle festgehalten würden. Vielmehr suchte er sie nach und nach an schwerere Sachen zu gewöhnen. Er legte ihnen deren von seiner eigenen Composition vor.

Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, von C. Ph. E. Bach. S. 14.

sondern für den blossen Theoretiker und Instrumentenmacher gehörten. Er ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbass und drang dabei sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. Hierauf ging er an die Choräle. Bei diesen Uebungen setzte er selbst anfänglich die Bässe und liess von den Schülern nur den Alt und Tenor dazu erfinden. Nach und nach liess er sie auch die Bässe machen. Ueberall sah er nicht nur auf die höchste Reinheit der Harmonie an sich, sondern auch auf natürlichen Zusammenhang und fliessenden Gesang aller Stimmen. Was für Muster er selbst in dieser Art geleistet hat, weiss jeder Kenner; seine Mittelstimmen sind so sangbar, dass sie als Oberstimmen gebraucht werden könnten. Nach solchen Vorzügen mussten auch seine Schüler in diesen Uebungen streben, und ehe sie nicht einen hohen Grad von Vollkommenheit hierin erreicht hatten, hielt er es nicht für rathsam, sie eigne Erfindungen versuchen zu lassen. Ihr Gefühl für Reinigkeit, Ordnung und Zusammenhang in den Stimmen, musste erst an anderen Empfindungen geschärft und gleichsam zu einer Gewohnheit werden, ehe er ihnen zutraute, dieselben Eigenschaften ihren eignen Erfindungen geben zu können."

„Ueberdiess setzte er bei allen seinen Compositions-Schülern die Fähigkeit musikalisch zu denken voraus. Wer diese nicht hatte, erhielt von ihm den aufrichtigen Rath, sich mit der Composition nicht zu beschäftigen. Daher fing er auch, sowohl mit seinen Söhnen als mit anderen Schülern, das Compositions-Studium nicht eher an, bis er Versuche von ihnen gesehen hatte, worin er diese Fähigkeit, oder das, was man musikalisches Genie nennt, zu bemerken glaubte. Wenn sodann die erwähnten Vorbereitungen in der Harmonie geendigt waren, nahm er die Lehre von der Fuge vor, und machte mit zweistimmigen den Anfang u. s. w.

In allen diesen und anderen Compositionen hielt er seine Schüler strenge an

1) ohne Klavier aus freiem Geiste zu componiren. Diejenigen, welche es anders machten, schalt er Klavier-Ritter,

2) ein stetes Augenmerk sowohl auf den Zusammenhang jeder einzelnen Stimme für und in sich, als auf ihr Verhältniss gegen die mit ihr verbundenen und zugleich fortlaufenden Stimmen zu haben. Keine, auch nicht eine Mittelstimme, durfte abbrechen, ehe das, was sie zu sagen hatte, vollständig gesagt war. Jeder Ton musste seine Beziehung auf einen vorhergehenden haben; erschien einer, dem nicht anzusehen war, woher er kam, oder wohin er wollte, so wurde er als ein Verdächtiger ohne Anstand verwiesen. Dieser hohe Grad von Genauigkeit in der Behandlung jeder einzelnen Stimme ist es eben, was die Bach'sche Harmonie zu einer vielfachen Melodie macht. Das unordentliche Untereinanderwerfen der Stimmen, so dass ein Ton, welcher in den Alt gehört, nun in den Tenor geworfen wird, und umgekehrt; ferner das unzeitige Einfallen mehrerer Töne bei einzelnen Harmonien, die, wie vom Himmel gefallen, die angenommene Anzahl der Stimmen auf einer einzelnen Stelle plötzlich vermehren, auf der folgenden Stelle aber wieder verschwinden, und auf keine Weise zum Ganzen gehören, kurz das, was Seb. Bach mit dem Worte Mantschen bezeichnet haben soll, findet sich weder bei ihm selbst, noch bei irgend einem seiner Schüler. Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft mit einander unterredeten. Waren ihrer drei, so konnte jede derselben bisweilen schweigen und dem anderen so lange zuhören, bis sie selbst wieder etwas Zweckmässiges zu sagen hatte. Kamen aber auf einmal mitten in der besten Unterredung ein paar unberufene und unbescheidene Töne in ihre Mitte gestürzt und wollten ein Wort, vielleicht

gar nur eine Sylbe eines Wortes ohne Verstand und Beruf mitsprechen, so hielt Bach dies für eine grosse Unordnung und bedeutete seine Schüler, dass sie nie zu gestatten sei."

„Bei aller Strenge dieser Art gestattete er dennoch auf einer andern Seite seinen Schülern grosse Freiheiten. Sie durften im Gebrauch der Intervallen, in den Wendungen der Melodie und Harmonie alles wagen, was sie wollten und konnten, nur musste nichts vorkommen, was dem musikalischen Wohlklang oder der völlig richtigen, unzweideutigen Darstellung des inneren Sinnes, um deswillen alle Reinigkeit der Harmonie gesucht wird, nachtheilig sein konnte. So wie er selbst hierin alle Möglichkeiten versucht hat, so sah er es auch gerne, wenn seine Schüler es thaten. Auch schränkte er sich überhaupt nicht so, wie seine Vorgänger, bloss auf den reinen Satz an sich ein, sondern nahm überall Rücksicht auf die noch übrigen Erfordernisse einer wirklich guten Composition, nämlich auf Einheit des Charakters durch ein ganzes Stück, auf Verschiedenheit des Styls, auf den Rhythmus, auf Melodie etc. Wer die Bach'sche Lehrmethode in der Composition nach ihrem Umfange kennen lernen will, findet sie in Kirnberger's „Kunst des reinen Satzes" hinlänglich erläutert."

„Endlich durften seine Schüler, so lange sie unter seiner musikalischen Aufsicht standen, ausser seinen eigenen Compositionen nichts als klassische Stücke studiren und kennen lernen."

Auf diese Weise hat Bach, neben der grossen Zahl von Schülern, welche nur aus Liebe zur Kunst und herbeigezogen durch seinen ausserordentlichen Ruf, seinen Unterricht suchten, ohne gerade Musiker von Fach zu sein, und ausser den schon früher genannten Schülern Johann Martin Schubart, Johann Tobias Krebs, Johann Caspar Vogler und seinen eigenen Söhnen noch folgende Schüler gebildet.

welche sich in der Kunstgeschichte mehr oder weniger einen Namen erworben haben, zum Theil Musiker von hohem Range gewesen sind.

Der älteste von Bach's Schülern zu Leipzig war Heinrich Nicolaus Gerber, später Hoforganist des Fürsten zu Schwarzburg-Sondershausen und Vater des berühmten Lexikographen Ernst Ludwig Gerber. Er studirte im Jahre 1724 zu Leipzig und nahm von dort ab zwei Jahre lang bei Bach mit solchem Erfolge Unterricht, dass ihm schon 1728 eine Organisten-Stelle zu Heringen (Schwarzburg - Rudolstadt) übertragen werden konnte.

Obenan unter Bach's sonstigen zahlreichen Schülern stehen natürlich seine beiden Söhne Friedemann und Emanuel, ersterer bei dem Dienstantritt seines Vaters in Leipzig im dreizehnten, der zweite im neunten Lebensjahre. Ihnen trat weiterhin noch Johann Gottfried Bernhard, 1715 geboren, hinzu. Mit Philipp Emanuel gemeinschaftlich unterrichtete der Vater Johann Ludwig Krebs, den Sohn seines früheren Schülers zu Weimar, der in seinem dreizehnten Lebensjahre in die Thomas-Schule zu Leipzig gekommen war, um dort zum Gelehrtenstande vorbereitet zu werden. Bach hat ihm 9 Jahre hindurch, von 1726 bis 1735, unausgesetzt Unterricht ertheilt und ihn zu einem der vorzüglichsten Orgelspieler seiner Zeit, so wie zu einem ausgezeichneten Tonsetzer ausgebildet. Der Meister hat von ihm bei einer Gelegenheit gesagt: „er habe nur einen Krebs in seinem Bache gefangen“ und dadurch zu erkennen gegeben, welchen grossen Werth er auf die Ausbildung eines so hervorragenden Schülers legen zu können glaubte.*)

---

*) Krebs war zuerst Schlossorganist in Zeitz, dann in Zwickau, später Herzoglich Gothaischer Schlossorganist in Altenburg und starb 1780 in hohem Alter. Er hat namentlich für die Orgel viele und vortreffliche Sachen geschrieben.

Wir nennen ferner: Gottfried August Homilius, später Organist an der Frauen-Kirche zu Dresden, dann Musikdirector der drei Hauptkirchen und Cantor an der Kreuzschule daselbst, als Kirchen-Componist von hervorragender Bedeutung.

Johann Friedrich Doles, zuerst Cantor in Freiberg, nach Harrer's, des Nachfolger Bach's, im Jahre 1755 erfolgtem Tode Musikdirector der beiden Hauptkirchen und Cantor an der Thomas-Schule zu Leipzig.

Johann Christof Altnikol, Bach's Schwiegersohn, seit 1748 Organist zu Naumburg.

Fischer, Organist zu Schmalkalden.

Christoph Transchel, zuerst in Leipzig, dann in Dresden, ein überaus beliebter und berühmter Musiklehrer.

Goldberg aus Königsberg, Kammermusikus in Diensten des Grafen Kaiserlingk, derselbe, für den Bach die Arie mit den dreissig Variationen geschrieben hat.

Johann Friedrich Agricola, Klavierspieler und Compositeur in der Kapelle Friedrich's des Grossen zu Berlin, nach Graun's Tode dessen Nachfolger im Amte als Kapellmeister.

Johann Philipp Kirnberger (geboren 1721, starb 1783), der bedeutendste Theoretiker des vorigen Jahrhunderts, welcher berufen war, die Schule Bach's und seine Grundanschauungen über Harmonie-Lehre und Composition der Nachwelt in treuester Gewissenhaftigkeit zu überliefern. Er ward nach Bach's Tode Königlich preussischer Hofmusikus und Lehrer der Prinzessin Amalia Anna, der Schwester Friedrich's des Grossen.

Carl Friedrich Abel, berühmter Künstler auf der Gambe, zuletzt Kammervirtuos der Königin Charlotte von England.

Johann Gottfried Mützel, Organist in Riga.

Christoph Nichelmann, später zweiter Clavicembalist bei Friedrich dem Grossen, geboren

1717, kam 1730 auf das Alumneum der Thomas-Schule und nahm bei Bach noch besonderen Unterricht in der Composition, während er bei W. Friedemann Bach Klavierunterricht hatte.*)

Johann Schneider, später Organist an der Nikolai-Kirche in Leipzig, dessen Vorspiele auf der Orgel von so gutem Geschmacke waren, dass man in diesen Stücken, wie Mizler in seiner musikalischen Bibliothek (3. Bd. Th. 3, S. 532) sagt, „ausser von Herrn Bachen, dessen Schüler er gewesen, in Leipzig nichts besseres hören konnte."

Johann Christian Kittel, der als Organist an der Martini-Kirche zu Langensalza, dann an der Prediger-Kirche zu Erfurt eine unverdient dürftige Subsistenz gefunden, Bach's letzter Schüler, welcher, wie Carl Philipp Emanuel Bach die Theorie des Klavierspiels und wie Kirnberger die der Bach'schen Compositionslehre, so dessen Orgelkunst durch ein vortreffliches Werk „der angehende praktische Organist" im Druck der Nachwelt veranschaulicht hat.

Ausser diesen Schülern hat Ph. E. Bach nach Forkel (S. 44) noch Voigt aus Anspach und einen Organisten Schubert als Schüler seines Vaters bezeichnet, wusste aber von ihnen nur zu sagen, dass sie erst in dessen Haus gekommen seien, nachdem er es schon verlassen hatte.

Zu den Schülern des grossen Meisters gehört ferner:

Lorenz Christoph Mizler, der erste Biograph Bach's (geboren 1711, gestorben 1778), seiner Zeit Stifter der musikalischen Societät zu Leipzig, welcher während seiner Studienjahre (1732—1735) Bach's Unterricht genossen hat.

Johann Gotthilf Ziegler, Organist zu Halle,**) endlich

---

*) Marpurg. Historisch-kritische Beiträge. Th. I, S. 533

**) In dem von Chrysander, Bd. 2 der Jahrbücher für musikalische

Christian Heinrich Gräbner, Organist an der Frauen-Kirche zu Dresden, und

Carl Hartwich, im Jahre 1733 Studiosius der Theologie und Musik.*)

Albert Schiffner in einem Aufsatze der Neuen Zeitschrift für Musik (1840 Th. I.) betitelt: „Bach's geistige Nachkommenschaft" nennt, — es ist uns unbekannt, auf Grund welcher Quellen — unter Bach's Schülern auch den späteren Herausgeber des „kritischen Musikus", den dänischen Kapellmeister Scheibe, denselben, der, wie bereits bemerkt ist und wie man weiterhin ersehen wird, eine literarische Unbill an dem grossen Tonsetzer verübt hat. Da er 1708 geboren,**) „erst später, nachdem er in Sondershausen meist schon ausgebildet gewesen, noch Sebastian's höheren Unterricht gesucht habe", so würde die Zeit dieses seines Unterrichts jedenfalls nur in die Mitte der Leipziger Periode, etwa von 1732 ab, haben fallen können.

Von weniger gekannten Namen nennt derselbe Schiffner in der a. a. O. von ihm aufgestellten Tafel ferner: Zang, Dorn, Straube, Kreysing, Joh. Trier, Graff, Peter Schinart (oder Schinnert),

---

Wissenschaft S. 201, mitgetheilten Meldungsschreiben Ziegler's um die Organistenstelle bei der Liebfrauen-Kirche zu Halle vom 1. Februar 1746 nennt sich derselbe in Bezug auf das Choralspielen einen Schüler Seb. Bach's. Zu diesen hat ihn auch Albert Schiffner (siehe weiter unten) gerechnet.

Chrysander sagt, dass Kirchhoff ihm schon 1716 das Zeugniss musikalischer Reife ausgestellt habe. Demnach würde er in jedem Falle einer der früheren Schüler Bach's gewesen sein.

*) Von den beiden letztgenannten steht die Eigenschaft als Schüler J. S. Bach's nur fest durch ihre eigenen Angaben bei ihrer Meldung um die Organistenstelle der Sophien-Kirche in Dresden, im Jahre 1733.

Siehe die Acten des Stadtraths zu Dresden über die Besetzung dieser Stelle, de 1733—1753 Sect. III, Cap. VII, Nro. 67, Fol. 1 und 9.

**) A. Scheibe ist im Jahre 1766 gestorben.

Chr. Samuel Barth, J. Mathias Rembt, und endlich Georg Einike, der aber vorher auch als Scheibe's Schüler bezeichnet worden ist. In den „Denkmälern verdienstvoller Deutschen“ findet man ferner (S. 92) einen Johann Peter Kellner (geboren 1705, gestorben 1760) als Schüler Bach's genannt, der sonst nirgend unter diesen aufgeführt wird. Endlich ist noch Ernst Bach, des Meisters Neffe aus Ohrdruff, hinzuzufügen.

Es ist natürlich, dass die Unterweisung so zahlreicher Schüler, denen auch sein jüngerer Sohn Johann Christoph Friedrich (der Bückeburger) angehört hat und von denen Kittel, der letzte derselben, erst 1748 in Bach's Haus kam, die ganze Zeit seiner Leipziger Periode ausgefüllt haben muss. Es ist uns aber der Uebersicht wegen zweckmässig erschienen, dieselben an dieser Stelle zusammen zu fassen und so der vereinzelten, chronologisch kaum ausführbaren Besprechung derselben nach der Zeit ihres Unterrichts vorzugreifen.

Wie ernst Bach es fortwährend mit diesem Unterricht nahm, geht aus folgender Erzählung hervor, welche wir der Neuen Zeitschrift für Musik, Jahrgang 1838 II. S. 109 entnehmen. Es heisst dort: dass Kirnberger, als er den Unterricht bei Bach begonnen, sich so angestrengt habe, dass er ein Fieber bekam und 18 Wochen lang das Zimmer habe hüten müssen. In der fieberfreien Zeit habe er dennoch mit ausserordentlichem Fleiss gearbeitet, und als Bach dies bemerkt, habe er sich erboten, zu ihm zu kommen, da ihm das Ausgehen nachtheilig sein könne und das Hin- und Herschicken der Schriften mühsam gewesen sei. Kirnberger habe eines Tages dem Meister zu verstehen gegeben, dass er nicht im Stande sein werde, ihm für seine Bemühungen erkenntlich genug zu sein. Hierauf habe ihm Bach erwidert: „Sprechen Sie, mein lieber Kirnberger, nichts von Erkenntlichkeit. Ich

freue mich, dass Sie die Musik aus dem Grunde studiren wollen und es wird nur von Ihnen abhängen, so viel mir davon bekannt geworden, sich ebenfalls zu eigen zu machen. Ich verlange nichts von Ihnen, als die Versicherung, dass Sie dies Wenige zu seiner Zeit auf andere gute Subjecte fortpflanzen wollen, die sich nicht mit dem gewöhnlichen Lirum larum begnügen mögen."

Es ist zu bedauern, dass die Neue Zeitschrift für Musik die Quelle, welcher diese, jedenfalls für die Kenntniss des Charakters Bach's interessante Geschichte entnommen ist, nicht mittheilt.

Von seiner Gewissenhaftigkeit giebt ferner Zeugniss, dass sein Schüler Gerber von ihm erzählt hat, wie er während der Dauer seines Unterrichts sich die Mühe nicht habe verdriessen lassen, ihm die sämmtlichen Fugen und Präludien des wohltemporirten Klaviers mindestens dreimal vorzuspielen, um ihm zu zeigen, wie dieselben aufgefasst und wiedergegeben werden müssten.

Wie hoch die Schüler den Meister in seiner Autorität geachtet haben, das ergiebt sich deutlich aus dem Gesuch vom 25. August 1733, in welchem Johann Ludwig Krebs sich (gleichzeitig mit seinem Vater Johann Tobias und mit C. Ph. Emanuel Bach) um eine Organistenstelle zu Naumburg beworben hatte. Er sagt dort, dass er von Jugend an, theils unter treuer Anweisung seines lieben Vaters in Buttstädt, theils „unter der hochzuschätzenden Anführung des weltberühmten Herrn Bach's in Leipzig sieben Jahre und drüber" sich dieser Wissenschaft (der Orgelkunst) ergeben habe.

In jedem Falle suchte der grosse Meister seine Zeit und Sorgfalt nur denen zu Theil werden zu lassen, welche durch ihre Gaben dazu geeignet waren. Diejenigen, bei welchen ihm dies nicht der Fall zu sein schien, wies er zurück. So nur war es möglich,

die wirklichen Talente zu bilden, ihnen jene aufopfernde Aufmerksamkeit zu widmen, durch welche sie zu Meistern in der unerreichten Kunst ihres Lehrers erhoben werden konnten.*)

Inzwischen arbeitete Bach neben den Geschäften, welche ihm der Unterricht so vieler Schüler, das Cantorat an der Thomas-Schule und die Leitung der Musik in den Kirchen Leipzigs übrig liess, mit unverändertem und unermüdetem Fleisse an seinen grossen Tonwerken fort, welche die Bestimmung hatten, die Kirchenmusik zu reguliren, d. h. sie mit der gottesdienstlichen Feier der betreffenden Sonn- oder Festtage in geordneter Folge und Vollständigkeit in Uebereinstimmung zu setzen. Bis zum Jahre 1729 hatte er jene Arbeiten vollendet, welche durch die Kühnheit ihrer Conception und die wunderbare Meisterschaft in der Ausarbeitung vor Allem dazu berufen waren, den Namen ihres Meisters zu verewigen. Wir meinen die Passions-Musiken, deren grösseste dem Jahre 1728—29 angehört, und welche bis jetzt als ein noch unerreichtes Kunstwerk dasteht.

C.

Die Passions-Musiken.

Bach hat, wie Mizler und Forkel übereinstimmend melden, fünf sogenannter Passions-Musiken geschrieben.

Diese standen muthmaasslich mit jenen fünf voll-

---

*) Wie sehr die Schule S. Bach's auf die nachfolgenden Generationen fortgewirkt und dadurch die Continuität mit dem grossen Künstler und seiner Zeit festgehalten hat, möge man daraus ersehen, dass der oben genannte Chr. Kittel (1732 bis 1809) zuletzt Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt, einen Schüler hatte, M. G. Fischer

ständigen Jahrgängen von Kirchen-Musiken in Zusammenhang, deren Mizler in seinem Verzeichniss der hinterlassenen Werke des grossen Tonmeisters Erwähnung thut.

Von jenen fünf Passions-Musiken sind nur zwei auf uns gekommen, nämlich:

1. Die Johannes-Passion.

2. Die Passion nach dem Evangelio St. Matthäi.

Ein drittes Passions-Oratorium nach dem Evangelio St. Lucae, von welchem ein Exemplar, von Bach's eigener Hand geschrieben, in München und eine Abschrift zu Berlin, diese mit der Bezeichnung „di J. S. Bach in Leipzig", vorhanden ist, unterliegt hinsichtlich seiner Echtheit den begründetsten Zweifeln.

Allerdings würde es schwer zu erklären sein, aus welchem Grunde Bach sich die Mühe genommen haben sollte, ein so schwaches Werk, wie das in Rede stehende ohne Zweifel ist, mit eigner Hand, und zwar, dem Anschein nach zu urtheilen, in der Zeit seiner höchsten Vollkommenheit, abzuschreiben, wenn es sich nicht etwa darum gehandelt hätte, ein Product seiner ersten Thätigkeit als Tonsetzer, vielleicht unter Beseitigung der hervortretendsten Auswüchse, zurückzulassen; denn für ein fremdes Werk von der Unbedeutendheit des vorliegenden würde die daran verwendete Zeit, Mühe und Arbeit noch mehr verloren erscheinen.

Dennoch wird es dem aufmerksamen Beurtheiler schwer werden, sich zu einer Anerkennung der Autorschaft Bach's, selbst unter der Voraussetzung der Entstehung des Werks in der Zeit seiner allerfrühsten Jugend, zu entschliessen. Denn die partite diverse

(1773 bis 1829), der an derselben Kirche Organist war, und dessen Schüler E. L. Gerhardt (1787 bis 1862) wiederum Organist an dieser Kirche, des jetzigen Organisten an der Neuen Kirche zu Arnstadt, H. B. Stade, geboren 1816, Lehrer war. Alle diese Schüler waren Nachfolger Bach's in dessen Geiste und in seinem strengen Style.

aus Arnstadt und die Rathswahl-Cantate zu Mühlhausen lassen den Anfänger Bach schon in einem ganz anderen Lichte sehen. Melodie, Stimmführung, contrapunktische Behandlung und Declamation sind in der vorliegenden Passions-Musik dem Geiste Bach's völlig fremd. Die Behandlung der zahlreichen Choräle in ihrer einfachen Harmonienfolge weicht von allem, was wir in dieser Weise von Bach kennen, durchaus ab. Kaum das vierstimmig fugirte „Kreuzige" würde an ihn erinnern können. Dass, rein äusserlich genommen, der Evangelientext, wie bei den beiden oben genannten Passionen, mit Arien, vierstimmigen Chören und Chorälen vielfach durchflochten, die Instrumentation mit 2 Oboen und dem Streich-Quartett sehr einfach gesetzt, die Eintheilung in zwei Abtheilungen dieselbe, wie in den bekannten Passions-Musiken ist, kann bei der vorliegenden Frage nicht wohl in Betracht kommen.*)

Diese Zweifel werden nicht unwesentlich dadurch verstärkt, dass in dem sonst auch mehrfach genannten Kataloge der ungedruckten Werke von Breitkopf und Härtel zu Leipzig vom Jahre 1765, S. 25, unter dem Titel:

Kleine Passions-Cantaten

Folgendes bemerkt ist:

„Passion uns'res Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Lucas" a 2 traversi, 2 Oboi, Trombe, Bassono, 2 Violini, Viola, 5 Voci e Organo, von Joh. Seb. Bach.

Es liegt auf der Hand, dass diese 5stimmige Passion, deren Verbleib bisher leider nicht zu ermitteln war, eine andere als jene sein musste, und es fragt sich nur, ob sie die ächte Passion Bach's nach

*) Spitta II, S. 338 ff., sucht zu beweisen, dass diese Passion in der That von Bach componirt worden sei. Mich haben seine Auseinandersetzungen nicht überzeugen können.

Lucas gewesen sei, oder ob er etwa deren zwei geschrieben habe?

Selbst aber angenommen, dass eine dieser Musiken den von Bach geschaffnen fünf Passionen hinzuzurechnen wäre, würden uns immer noch deren zwei fehlen. Es darf indess als sicher betrachtet werden, dass die im dritten Theil der ersten Auflage der Picander'schen Gedichte S. 49 bis 67 abgedruckte Passion nach dem Evangelio St. Marci, mit dem Zusatz: „Am Charfreitag 1731. Der erste Theil vor, der zweite nach der Predigt" und mit dem Anfangschor: „Geh, Jesu, geh zu deiner Pein", wie die Leipziger Allgemeine Musik-Zeitung Jahrgang 1836, S. 531, 532) annimmt, von Bach componirt worden sei, aus der Trauer-Ode auf den Tod der Königin entstanden war und dass die werthvolleren Stücke derselben daher, da diese erhalten ist, nicht verloren gegangen sind, auch wenn diese Musik in ihrer Passionsgestalt nicht auf die Nachwelt gekommen ist.*)

Von den beiden obigen Passionen Bach's ist wohl

I.

die Passsion nach dem Evangelio St. Johannis die ältere. Doch ist die Zeit, in der dies Werk entstanden, nicht nachweisbar. Nur das weiss man, dass Bach diese Arbeit einer wiederholten Durchsicht unterworfen und eine Ueberarbeitung derselben noch nach Vollendung der 1729 aufgeführten Matthäus-Passion vorgenommen hat.

In jedem Falle ist in dem vorliegenden Werke ein Fortschreiten aus der Beschaulichkeit und lyrischen Gefühlsvertiefung der Cantaten-Form zu dem Oratorienstyl erkennbar. Die Bedingungen, unter denen

*) Rust hat das grosse Verdienst, dies in Bd. XX, S. VIII, speciell in kaum widerlegbarer Weise nachgewiesen zu haben. Es wird erlaubt sein, auf die dortigen Auseinandersetzungen zu verweisen.

in Leipzig eine Aufführung der Passions-Musiken möglich war, gestatteten eine weitere Verallgemeinerung dieser Form nicht. Was nach dieser Richtung hin geschaffen werden konnte, dass musste in ihr geschaffen werden. Die Art und Weise aber, wie Bach sich ihrer bemächtigt hat, zeugt von der künstlerischen Sicherheit und Grösse seiner Anschauungen.

Indem er in den grossen Umrissen seines Tonbildes die allgemeine Form der Kirchen-Cantaten festhielt, erweiterte er ihren Inhalt durch das dramatische Leben der Recitative und Chöre des Evangeliums, dessen Worte er gleichsam als eine neue Erwerbung für die Musik triumphirend in den alten Rahmen einfügte, mit Chorälen durchflocht und mit dem Schmuck der Arie, wie er ihm gebräuchlich war, verschönte. Anfang und Ende wurden durch grosse Chorsätze von mächtigem Umfange bezeichnet. Aus der Erzählung des Evangelisten liess er die Recitation der Einzelpersonen und die Chöre der Juden und Jünger in dramatischer Wahrheit hervorspringen, das Orchester diese mit feuriger Lebendigkeit stützen. Die Vertiefung der musikalischen Probleme, das Abstreifen der Rücksicht auf Wohlklang, Fasslichkeit und sinnlichen Reiz verliert sich in geringe Einzelnheiten. Der Gedanke des Leidens Christi ist überall als der bestimmende ausgeprägt. Die Empfindungen frommer Zuversicht und ernster Hingebung an den Glauben der Kirche sind mit dem Wesen des ganzen Werks zu edler Uebereinstimmung verbunden.

Die Dichtung scheint im Wesentlichen von ihm selbst herzurühren, mindestens nach seinen speciellen Angaben gefertigt zu sein. Sie lehnt sich an den Text zu den Passions-Musiken an, welchen Brocke zu Hamburg geschrieben hatte, der von Händel, Telemann, Kaiser und Mattheson componirt, Bach nicht fremd war, denn die Partitur von Händel's Composition hatte er selbst abgeschrieben. Dieser Text

[illegible] des Evangeliums nicht natürlich, sondern in zum Theil sehr schwerfällige Verse übertragen wieder.*

Der erste Ton des Evangeliums St. Johannis und die [illegible] in der Auffassung des Christenthums [illegible] Apostel Elemente, welche auch in dem Texte der Bach'schen Composition sichtbar hervortreten, mögen Veranlassung gewesen sein, dass Bach in der Zusammenstellung der Worte mehr einer dogmatisch-theologischen Richtung gefolgt ist, als [illegible] das unmittelbare Leben über[illegible] hat, [illegible] einer lyrischen Grundstimmung [illegible] der Matthäus-Passion der Fall war.

Im [illegible] ist die Dichtung zu der Johannes-Passion sehr einfach gehalten.

Die Capitel 18 und 19 des Evangelisten, mit der Gefangennehmung Jesu beginnend, bilden die Grundlage. Zahlreiche Choräle, 2 Chöre der Anfangs- und der Schluss-Chor und 5 Gesänge für einzelne Stimmen mit [illegible], zum Theil sehr abstract gehaltenen Betrachtungen über das Leiden des Herrn sind den biblischen Worten eingefügt. Zu der Geschichte der Verläugnung Petri hat der Verfasser aus anderen Evangelien das in St. Johannis fehlende: „Und ging hinaus und weinte bitterlich" ergänzt. Ebenso hat er gegen den Schluss aus dem 27. Capitel St. Matthäi die Worte: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stücke von einander. Und die Erde erbebte, und die Felsen zerrissen; und die Gräber thaten sich auf, und standen auf viele Leiber der Heiligen", vervollständigend mit aufgenommen.

Die ideale christliche Gemeinde, welche in der

* Siehe Vorwort zur Ausgabe der Johannes-Passion durch die Bach-Gesellschaft, desgleichen von Winterfeld, „der evangelische Kirchen-Gesang", Th. III.

Matthäus-Passion einen so hervorragenden Antheil an der Handlung nimmt, finden wir hier als solche nicht charakterisirt. Das grosse Drama, das uns das Ende des Herrn und Heilands schildert, tritt im Wesentlichen in der einfachen Gestalt vor uns hin, die der Evangelist ihm gegeben. Es ist eben das Evangelium, das die Kirchenmusik uns verkünden soll.

Dem grossen Tonmeister, welcher seine kirchlichen Werke aus dem Standpunkt eines gläubigen fromm-christlichen Herzens geschrieben hat, konnte nicht wohl entgehen, dass zwar die langgedehnten Recitative des Evangeliums auf die zuhörende Kirchengemeinde abspannend wirken, dagegen die dazwischen tretenden Chöre und Arien, mit dem Glanze ihres dramatischen Wesens und den instrumentalen Wirkungen der Kirchenmusik leicht den Charakter des Weltlich-Concertartigen geben könne. Beides lag nicht in seiner Absicht. Um die Abspannung zu vermeiden, waren die gebundenen Musikstücke zwischen den Recitativen nothwendig. Um aber mit diesen dem Werke seinen kirchlichen Charakter zu bewahren und die ganze, dem liturgischen Theile des Gottesdienstes jener Zeit angehörige Musik der anwesenden Kirchengemeinde näher zu rücken, dazu waren die Choräle bestimmt. Die zuhörende Kirchengemeinde sollte Gelegenheit erhalten, in den Gesang mit einzustimmen. Leider fehlen die Nachrichten darüber, in wie weit dieser Absicht des Tonmeisters entsprochen worden sein mag. Wenn wir in Rochlitz's Werk „Für Freunde der Tonkunst" (Bd. 4, S. 448) lesen, dass Bach's Art, die Passionen zu behandeln, bei der Gemeinde lebendigen Antheil gefunden, so dass die Aufführung solch eines Oratoriums jedesmal wahrhaft zu einem erbaulichen, christlich künstlerischen Feste für die Stadt geworden sei, so darf man vielleicht annehmen, dass sein Zweck erreicht worden sei. Doch ist uns keine Quelle

bekannt geworden, aus der Rochlitz eine solche Nachricht hätte schöpfen können, während für eine mündliche Tradition die Zeit der Aufführung wohl zu entfernt war. Vergleichen wir die weiterhin abgedruckten Aeusserungen Gerber's über die grosse Verwunderung, welche eine derartige Passions-Musik auf einen Theil der Kirchengemeinde hervorgebracht, und ziehen wir die bei Gelegenheit der Cantaten-Besprechung hervorgehobene Aeusserung in Betracht, dass eine unvergleichliche Passion in der Kammer eine gute, in der Kirche eine widrige Wirkung gehabt habe, so bleibt es mehr als zweifelhaft, ob der Erfolg der Bach'schen Musterwerke im Sinne der Rochlitz'schen Auffassung stattgefunden habe.

Diese Art der halbdramatischen Behandlung eines geistlichen Stoffes war an und für sich keine Erfindung Bach's. Abgesehen davon, dass dergleichen Aufführungen in den Kirchen Italiens, selbst schon vor den ersten Anfängen der Oper, bekannt waren und sogar im Costüm stattgefunden hatten (wir erinnern beispielshalber nur an die Aufführung des geistlichen Dramas „l'anima e corpo" des Emilio del Cavaliero, im Jahre 1600 in der Kirche della Valicella zu Rom), ebenso abgesehen von den Passionszügen und Passionsspielen, die in manchen Gegenden Deutschlands seit uralter Zeit eingeführt waren, an einzelnen Orten noch jetzt gebräuchlich sind und in ihrer althergebrachten Weise die Tendenz erkennen lassen, das Leiden des Herrn in der Osterzeit zu dramatisch lebendiger Anschauung zu bringen, waren schon vor Bach vielfache Versuche gemacht worden, die Passion musikalisch zu veranschaulichen. Dabei hatte man die handelnden Personen, die Chöre und die ideale Gemeinde in ganz ähnlicher Weise behandelt, wie wir dies bei Bach finden, und selbst die Anwendung des Chorals hatte ihre Stelle in gleicher Art wie bei ihm gefunden. Die Passions-Musiken bildeten, wie die Kirchen-Cantaten,

einen Theil der Liturgie des lutherischen Gottesdienstes. Am Charfreitag wurde selbst in der kleinsten Kirche die Leidens-Geschichte Christi musikalisch-dramatisch oder oratorisch, je nach den vorhandenen Kräften, aufgeführt.*)

In Leipzig wechselte deren Aufführung, wie sich aus dem in Anhang I. Nro. VI. angehängten Protokoll vom 3. April 1724 ergiebt, zur Zeit Bach's zwischen der St. Thomas- und St. Nicolai-Kirche, was früher nicht der Fall gewesen zu sein scheint.

Auch wurden, wie wir dort ersehen, diese Aufführungen durch gedruckte Anzeigen dem Publikum bekannt gemacht.

Bach hatte also die allgemeine Form dieser grossen Kunstwerke im Wesentlichen fertig vorgefunden. Ihm aber war es vorbehalten geblieben, sie zu veredeln, zur höchsten Vollkommenheit auszubilden. Indem er den Inhalt der bisherigen derartigen Kunsterscheinungen auf das reine Bibelwort baute, gab er der hiedurch erneuerten Kunstgattung eine positive Form,

---

*) Siehe Vorwort zur Ausgabe der Matthäus-Passion durch die Bach-Gesellschaft, S. XVI und XVII; desgleichen Hilgenfeld, Bach's Leben und Werke, Seite 115; Leipzig, musikalische allgemeine Zeitung, Bd. 33, S. 265, Aufsatz von Rochlitz; von Winterfeld, „der evangelische Kirchengesang", Th. III, S. 133 ff.; endlich Chrysander, Händel's Leben I, 429 ff.

Der letztere weist den Passions-Musiken, ohne die Bach's auszunehmen, nur einen historischen Standpunkt als musikalische Durchgangsform, oder als Entwickelungsstadien für Händel's Oratorien, insbesondere für dessen Messias (S. 448), an. Dabei ist indess nicht berücksichtigt, dass die Passions-Musiken für die lutherische Kirche eine liturgische Form der gottesdienstlichen Verrichtungen in der heiligen Woche bildeten, und daher nicht bloss vom musikalisch-historischen Standpunkt aus beurtheilt werden dürfen.

Wäre dem aber auch nicht so, so finden doch die Bach'schen Passionswerke als rein musikalische Schöpfungen die Bedingungen ihrer Existenz keineswegs nur in einer antiquarischen Liebhaberei.

deren bleibendes Wesen sie über die Strömungen des Zeitgeschmacks fortheben musste.*)

Der Text ist in seiner ganzen Ausdehnung in den Anhängen Bd. IV. unter Nro. 14. abgedruckt.

Die Eintheilung des Werks in zwei Theile weist

---

*) Wiewohl die Passions-Musiken schon vor der Zeit Bach's in den evangelischen Kirchen eingeführt gewesen sind, so war deren Zulässigkeit doch auch noch zu seiner Zeit keineswegs unbestritten. Hievon legt Gerber in seiner „Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen" vom Jahre 1732 (also noch nach der Matthäus-Passion) Zeugniss ab, indem er (S. 283) sagt:

„Ob nun wol eine mässige Music in der Kirche bleiben kann, zumal da sie der selige D. Dannhauer vor eine Zierde des Gottesdiensts hält, diesfalls aber nicht bei allen Theologis Beyfall findet, so ist doch bekannt, dass sehr offt damit excediret wird, und man wol mit Mose sagen möchte: Ihr machts zuviel, ihr Kinder Levi, 4. Buch Mos. 16. Denn es klinget offt so gar weltlich und lustig, dass sich solche Music besser auf einem Tantzboden oder in eine Opera schickte, als zum Gottesdienste. Am allerwenigsten will sich die Music nach vieler frommen Hertzen Meynung zur Passion, wenn solche gesungen wird, schicken. Vor funfzig und mehr Jahren war der Gebrauch, dass am Palm-Sonntage die Orgel in der Kirche schweigen musste, es ward auch an solchem Tage, weil nun die Char- oder Marterwoche anfange, keine Music gemacht. Bisher aber hat man gar angefangen, die Passions-Historia, die sonst so fein de simplici et plano, schlecht und andächtig abgesungen wurde, mit vielerlei Instrumenten auf das künstlichste zu musiciren, und bisweilen ein Gesetzgen aus einem Passionsliede einzumischen, da die gantze Gemeinde mitsinget, alsdann gehen die Instrumente wieder mit Hauffen. Als in einer vornehmen Stadt diese Passions-Music, mit 12 Violinien, vielen Hautbois, Fagots und andern Instrumenten mehr, zum ersten mal gemacht ward, erstaunten viel Leute darüber und wussten nicht, was sie daraus machen sollten. Auf einer Adelichen Kirch-Stube (Kirchen-Chor) waren viel Hohe Ministri und Adeliche Damen beysammen, die das erste Passionslied aus ihren Büchern mit grosser Devotion sungen. Als nun diese theatralische Music angieng, so geriethen alle diese Personen in die grösste Verwunderung, sahen einander an und sagten: Was soll daraus werden? Eine alte Adeliche Wittwe sagte: Behüte Gott, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera-Comödie wäre. Alle aber hatten ein hertzliches Missfallen daran und führten gerechte Klage darüber. Es giebt aber freylich auch solche Gemüther, die an solchen eitlem Wesen

arauf hin, dass dasselbe zur Aufführung in verschieenen Abschnitten, nämlich vor und nach der Charreitagspredigt, bestimmt war.

Das Evangelium selbst ist, soweit es den erzähenden Theil betrifft, in einfach recitativischer Form ehandelt und dem Tenor zuertheilt. Die als redend ingeführten Personen (Christus, Petrus, Pilatus, dessen Magd, die Diener des Hohenpriesters) sind direct in ie Handlung gestellt. Ebenso finden wir die Chöre er Juden und Priester, wie sie in dem Evangelium orkommen, in charakteristischer Weise dramatisirt. n allen diesen Beziehungen findet zwischen diesem Werke und der Matthäus-Passion eine gewisse überinstimmende Behandlung statt. Doch ist hier alles infacher, leichter fasslich. Weder in der Zeit noch ı den allgemeinen Intentionen des Ganzen werden gerisse Grenzen der organischen Gestaltung überschritten.

---

n Wohlgefallen haben, zumal wenn ihr Temperament sanguinisch ıd znr Wollust geneigt ist. Diese defendiren dann die grossen ırchen-Musicen auf das Beste, als sie können, halten andere vor rillen-Fänger und melancholische Geister oder Humoristen, grade, als ɔ sie allein alle Weisheit Salomonis besässen, Andere aber nichts erständen. Ach wie gut würde es um die Christliche Kirche stehen, enn wir noch die erste Christeneinfalt bei unserem Gottesdienste in redigen, Beten und Singen hätten. Und wenn einige vor denen sten Christen aufstehen, in unsre Versammlung kommen, und eine ılche brausende Orgel mit so viel Instrumenten hören sollten, ich laube nicht, dass sie uns vor Christen und ihre Nachfolger erkennen ürden."

Es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, dass der in seinem Werke ɔnst verständige Gerber in dieser Richtung ein grosses Publikum ıf seiner Seite gehabt habe. Auch hier sehen wir in Bach's kühnem 'orgehen seine Unerschrockenheit und die freiere Auffassung der kirchchen Verhältnisse, in der man ihn sehr mit Unrecht den Dunkellännern seiner Zeit beigezählt hat. Uebrigens erkennt man in der „in iner vornehmen Stadt mit 12 Violinen, vielen Hautbois und Fagots, ɔwie anderen Instrumenten" beklagten Passions-Music unschwer eine ınspielung auf die Werke unseres Meisters.

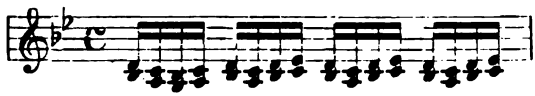
Dies spricht sich nicht bloss in der Anordnung des Gedichts, sondern auch in der musikalischen Behandlung desselben aus. Wir kennen vergleichende Beurtheilungen beider Werke, in welchen der einfachere Charakter der Johannis-Passion und die reichere Gestaltung der Musik zu St. Matthäi als Gegensätze auf Grund der inneren Charakteristik der beiden Evangelisten dargestellt werden. Bei einem Manne, wie Bach, eine solche Voraussetzung unbedingt als unrichtig bezeichnen zu wollen, würde gewiss sehr kühn sein. Dennoch wird schwerlich angenommen werden können, dass die grosse äussere Verschiedenheit beider Werke auf diesen inneren Charakterunterschied zurückzuführen sei. So eminent die Conceptions-Gabe Bach's und seine Darstellungsfähigkeit waren, so war er, wie wir glauben möchten, als er die Johannis-Passion schrieb, eben noch nicht auf jene Höhe und zu jener grossen Zusammenfassung aller Mittel gelangt, vermöge deren er in dem späteren, so viel grösseren Werke unsere Bewunderung in Anspruch nehmen durfte.

Dies vorgreifende Urtheil soll der gerechten Würdigung des vorliegenden Tonwerks keinen Abbruch thun.

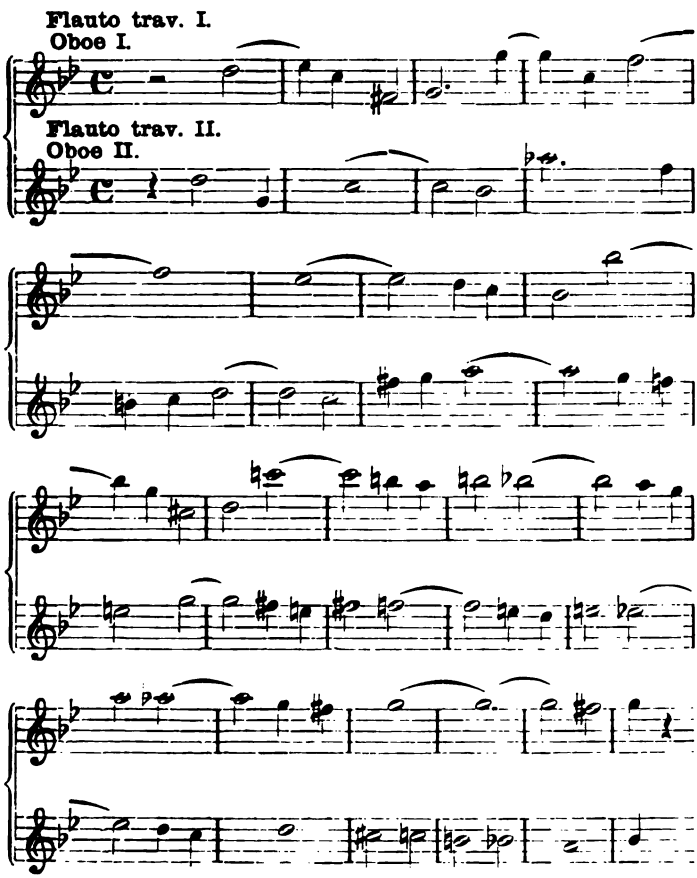
Dasselbe beginnt mit dem, in grossem Style ausgeführten Eingangschor: „Herr, unser Herrscher!" der, nach den Worten des Psalmisten bearbeitet, einen Einleitungs-Satz von allgemeinem religiös-christlichen Inhalt bildet. Es ist die Bitte um den wahren Glauben, welcher, durch die Vergegenwärtigung der Leiden des Herrn gestärkt, neu befestigt werden soll.

An der Stelle dieses Chors stand früher der Choral: „O Mensch, bewein deine Sünden gross." Bach hat diesen bei der letzten Ueberarbeitung des Werkes von hier fort und an den Schluss des ersten Theils der Matthäus-Passion verlegt, wo er eine so grossartige Wirkung hervorbringt.

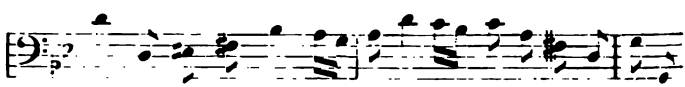
Ueber dem auf dem Orgelpunkt in kurzen gebundenen Noten sich bewegenden Bass und dem in ernster Figur das Preis- und Danklied des Chors vorbereitenden Orchester der Streich-Instrumente



erhebt sich eine klagende Melodie. Lang gehaltene Töne von Flöten und Oboen begegnen und verfolgen sich über den wogenden Tonmassen.



Sie beginnen ihren traurigen Gesang von neuem mit dem Einsatz des Chors, der nach kurzem und festgezeichnetem dreimaligen Ausruf: „Herr“ in glänzender, durchweg sehr ernst gehaltener Figur die Herrlichkeit des Herrn erhebt. Wie das Grenzenlose, Unendliche, so schwillt es gewaltig auf, so hebt es uns empor auf den Fluthen der Wasser, die ringsum uns umschwellen. Das Loblied des Herrn ertönt in Weisen, die den düsteren Charakter der bevorstehenden Handlung wiederspiegeln. Ueber ihnen klingt jene Trauer-Hymne der Flöten und Oboen fort. Nur zweimal, bei den Worten: „dass du der wahre Gottes-Sohn“, nehmen die klagenden Instrumente für einen Augenblick die figurirte Bewegung des Streich-Quartetts auf. Dazwischen tritt das eigenthümlich gestaltete, in canonischen Einsätzen sich einführende Thema mächtig ergreifend hinein.

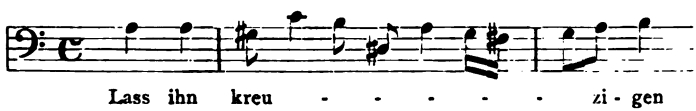


Es ist unmöglich, diesen Chor zu hören, ohne dass man gleichzeitig tief im Innersten fühlt, wie bange sich der Kampf, das Ringen der Herrlichkeit des Gottes-Sohnes mit den Leiden, die ihm verhängt sind, vorbereitet, wie unter dem Prachtbau dieses Lobliedes das ernste Trauerspiel beginnt, dessen Entwickelung der Meister uns vor Augen führen will.

So wie er in dem Orchester die Gegensätze bis zu den Grenzen des irgend Erreichbaren durchführt, so bemerkt man auch in der Behandlung des Chors Züge von individueller Meisterschaft. Wir wissen, dass er diesen Chor geschrieben hat, nachdem die Matthäus-Passion beendet war und er den ursprünglichen Einleitungs-Choral dorthin übernommen hatte. Man hat

es daher mit einer Arbeit zu thun, die vollkommen auf der Höhe der Auffassung steht, die dieses grosse Passionswerk so charakterisirt. Das Thema des Lobgesanges bricht nach 12 Takten ab, um dem oben bezeichneten Motive Platz zu machen, das sich später zu den Worten: „Zeig uns durch deine Passion“ wiederholt.

Man wird dies Thema nicht hören, ohne, bei aller Verschiedenheit der Melodie und der contrapunktischen Durchführung, doch sogleich an das:



der Matthäus-Passion erinnert zu werden. Bach hat gewiss nicht ohne bestimmte Absicht diese Worte grade so gesetzt. Da er nach der Besonderheit des ganzen Werks, dem er diesen Chor nachträglich beifügte, sich anderer und weitergreifender Mittel nicht bedienen konnte, um die Zuhörer recht eindringlich und ernst auf die Leidensgeschichte des Herrn vorzubereiten, so musste er durch den Charakter, den er diesem Thema verlieh, sogleich von vorn herein das Bild des Kreuzes vor den Blicken der Menge erscheinen lassen. Er hat dem Werke durch den Choral, den er ihm entzogen, ein Meisterwerk genommen. Er hat ihn aber in diesem Chor durch ein anderes Meisterwerk zu ersetzen gewusst, das wahrlich jenem ebenbürtig ist.

Nach dem Eingangs-Chor treten sogleich die Worte des Evangeliums ein. Die Recitative sind einfach gehalten, nur von der Orgel und dem Grundbass begleitet.*) In edelster Weise, streng nach dem Wort-

*) Ueber die Begleitungsart der Recitative und Arien ist oft gestritten, insbesondere die Frage aufgeworfen worden, ob dabei stets

laut declamirt, geht ihre Cantilene nur bei besonders hervortretendem Inhalt des Textes in das ariose Element und in die Art von musikalischer Malerei über, welche Bach so eigenthümlich ist. Diese finden wir bei der Wiederholung der Worte Jesu: „Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?“ ferner bei den in lang gedehnten klagenden Melismen zweimal wiederholten Worten Petri: „Und weinte bitterlich“, bei den Worten Christi: „Meine Diener würden darob kämpfen“, vor allem aber bei der Erzählung des Evangelisten: „Da nahm Pilatus Jesum und geisselte ihn“, in der Bach seinem Hange zur Malerei in einer lang gedehnten Figur über dem scharf markirten Bass freien Spielraum lässt.*) Der Gesang der Worte des Herrn ist vor dem der übrigen Recitationen nicht ausgezeichnet. Er verbleibt überall in reinem einfachen Recitativstyl.

Mattheson hatte hingegen seiner Zeit Bedenken, indem er gelegentlich der gleichen Behandlung in der Händel'schen Passion in seiner Musica critica sagt:

---

die Orgel oder auch der Flügel in Anwendung gebracht worden sei“. — Hierüber giebt die Einleitung des II. Theils der wahren Art des Klavierspiels von C. Ph. E. Bach hinreichende Auskunft: Dort heisst es:

P. 3. Die Orgel ist bei Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindungen wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.

P. 4. Sobald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein simpel Accompagnement, alle Freiheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muss ein Flügel dabei sein. Man hört leider zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Flügel ausfällt.

**) Mattheson sagt über die bezügliche Stelle der Händel'schen Passion: „Auf dem Worte „geisselte“ eine Passage anbringen, dürfte sich in einer Aria, wo etwa über die Geisselung eine besondere Betrachtung angestellt würde, noch wohl schicken, dagegen in einem einfachen Recitativ scheint es, deutsch gesagt, albern und abgeschmackt herauszukommen.“ Chrysander, Leben Händel's I, S. 92.

„Man kann den Pilatum wohl obligat machen; doch ohne andere Instrumente, als den Bass oder das Fundament dabei zu gebrauchen. Hiergegen, wenn man Christi Worten eine ernsthafte majestätische Symphonie zugiebt, wird der Unterschied besser vernommen.“ Wir werden sehen, dass Bach in der Matthäus-Passion, wenn auch nicht aus dem rein äusserlichen Grunde Mattheson's, in der von ihm vorgeschlagenen Art verfahren hat.

Auch der Evangelist ist nur recitirend einfach behandelt. Er tritt nur in den oben besonders erwähnten Versen 51. 52. Capitel 27. des Evangeliums Matthäi in eine mehr declamatorische Färbung über, während der Bass, der das Zerreissen des Vorhanges von oben bis unten in der schnellen diatonischen Bewegung durch zwei Octaven bezeichnet hat, zu den Worten: „Die Erde erbebete etc.“ in andauerndem Tremolo die Erzählung begleitet.

Der gesangliche Vortrag des Evangeliums in seinen verschiedenen Personen ist ein sehr schwieriger. Fast noch mehr wie in der Matthäus-Passion beruht auf ihm die Gesammtwirkung des Werks. Die Stimmmittel, welche erfordert werden, müssen zu der technischen Ausbildung der Sänger (des Evangelisten und des Christus) in vollkommenem Verhältniss stehen. Ohne vollendeten Vortrag würden diese oft sehr ausgedehnten Recitative ihre Wirkung verlieren.

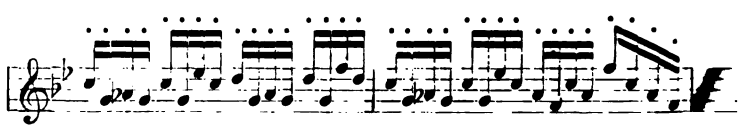
Es ist in jedem Falle sehr zu bedauern, dass uns über die Ausführung der Bach'schen Passionen unter der eigenen Leitung des Meisters, zumal in den Partien des Evangelisten, gar keine speciellen Nachrichten geblieben sind. Und doch sind hier Sänger erforderlich gewesen, wie sie sich nicht leicht zu jeder Zeit möchten finden lassen.

Dem historischen Gange des Evangeliums in dieser kritischen Beurtheilung des grossen Werkes zu folgen,

würde schwer ausführbar sein. Die künstlerische Einsicht in dasselbe würde dadurch nicht gefördert werden.

Wir gehen daher von dem erzählenden Theile auf die diesem mit angehörigen Chöre der Juden und Priester über, in denen sich das dramatische Element dieser Kunstform am lebendigsten ausdrückt. Hier tritt uns jener charakteristische Schwung entgegen, welcher in grösseren Dimensionen und mit erweiterten Mitteln die Chöre der Matthäus-Passion in so hohem Grade auszeichnet. Man wird aber die Mehrzahl derselben, soweit sie nicht eben der dramatisch vorüberziehenden Wirkung, der augenblicklichen Situation angehören, in einer gewissen Breite behandelt finden, welche von der gedrungenen Energie der gleichartigen Chöre der Matthäus-Passion wesentlich abweicht.

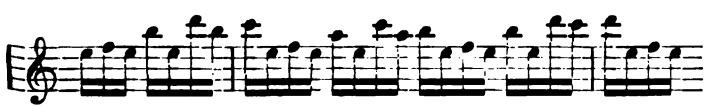
Der erste Theil des Werkes enthält deren nur drei, von denen zwei, an sich kurz, sich in demselben Motiv bewegen, welches ausserdem im zweiten Theile noch zweimal wiederholt wird. Es sind dies die Sätze der Juden, in denen sie auf die wiederholte Frage Christi: „Wen suchet ihr? antworten: „Jesum von Nazareth!“ In rhythmischer Declamation und mit grosser Festigkeit wird diese Antwort hingestellt, während die erste Violine, durch die Flöte verstärkt, in lebhafter Figur sich über den Chorstimmen und dem übrigen Orchester bewegt.



Die Häscher leugnen es nicht, dass sie den Herr suchen. Aber sie sind unruhig in ihrem Innern. Den von der Gerechtigkeit ihres Auftrags sind sie nich erfüllt. Sie führen ja den Verräther mit sich.

Der andere Chor des ersten Theils: „Bist du nicht seiner Jünger einer?“ mit seinen kurzen abgerissenen Sätzen, und dem sich durch alle Stimmen hindurchziehenden Motive ist in fugirter Weise behandelt. Bach musste sein Thema vollständig ausnutzen. Die Worte: „Bist du nicht“ werden nicht weniger als 45 mal gesungen; der neugierige, schwankende und hastige Charakter des jüdischen Volkshaufens stellt sich in dieser Behandlung deutlich dar. Vielleicht hat Bach hiedurch die Grundlage zu der Gegenwirkung geben wollen, die er bald darauf in der edlen und tiefernsten Behandlung der Worte des Evangelisten: „Und weinte bitterlich“ hervortreten liess.

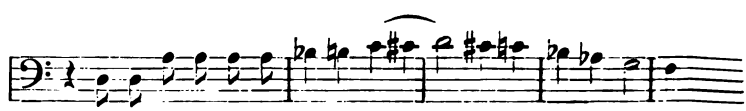
In der zweiten Abtheilung ist, wie schon erwähnt, der Chor des ersten Theils: „Jesum von Nazareth“ in den beiden Sätzen: „Nicht diesen, sondern Barrabam“ und: „Wir haben keinen König denn den Kaiser“ wiederholt. Wir finden ferner in dem Chor: „Wir dürfen Niemand tödten“ die Oberstimmen des Orchesters (2 Flöten und Violine im unisono) in einer, dem Charakter jener Chöre sehr nahekommenden Weise behandelt.



Es scheint, als ob durch die wiederholte Benutzung desselben Motivs in diesen abgerissenen kurzen Sätzen von dramatischem Charakter dem ganzen, so viel wechselnde Empfindungen anregenden Werke eine grössere Einheit und Festigkeit des Eindrucks habe gesichert werden sollen.

Eine Bestätigung dieser Ansicht ergiebt sich aus der öfter vorkommenden Wiederholung derselben

Choral-Melodien an verschiedenen Stellen des Werkes. Man findet sie aber auch in der Wiederholung der Motive in den anderen Volkschören des zweiten Theils. Die Chöre: „Wäre dieser nicht ein Uebelthäter“ und „Wir dürfen Niemand tödten“, sind nach ihren Motiven dieselben. Der Chor: „Sei gegrüsset, lieber Judenkönig“, wiederholt sich in dem späteren „Schreibe nicht der Judenkönig“. Der Chor: „Kreuzige“ tritt in dem Chor: „Weg, weg mit dem“ in veränderter Tonart von neuem ein. Die Priester aber mit ihrem: „Wir haben ein Gesetz“ kehren zu denselben Motiven in dem Chor: „Liessest du diesen los“ zurück. Freilich ist überall der innere Zusammenhang der gleichartig behandelten Sätze unverkennbar. Jedenfalls sind gerade diese wiederkehrenden Motive an der Stelle, wo sie uns begegnen, von schlagender, fester, dramatisch eindringlicher Wirkung. Abgesehen hiervon, ist der Chor: „Wäre dieser nicht ein Uebelthäter“ ein Meisterstück von charakteristischer Behandlung. Das zuerst im Bass auftretende chromatisch in die Höhe steigende und wieder herabfallende Thema,



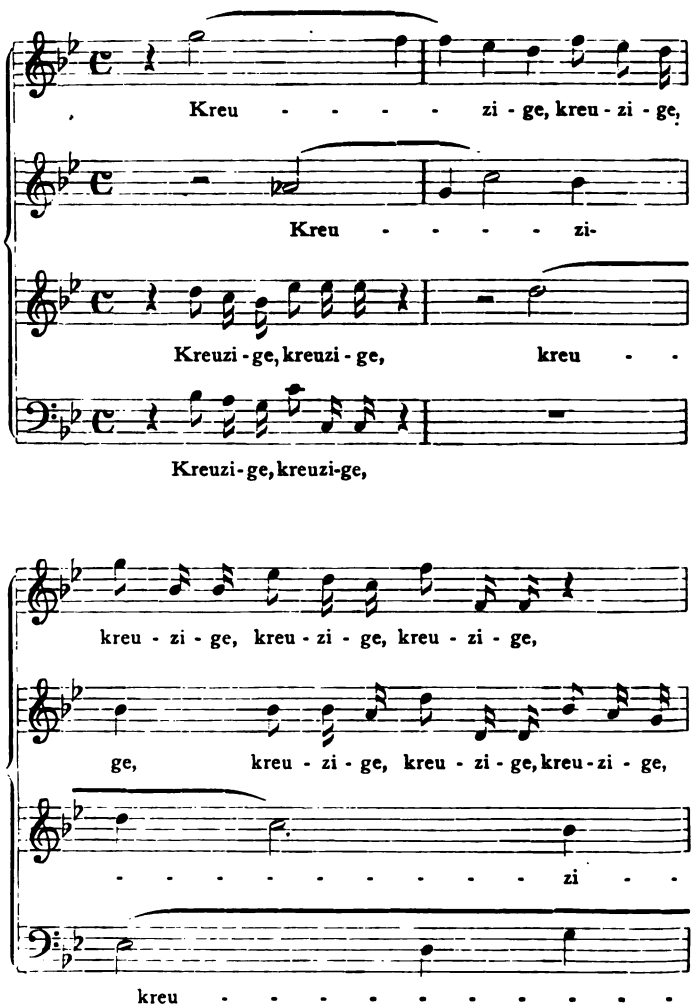
welches in freier Weise durch alle Stimmen geführt wird, redet in seinen einschneidenden und harten Klängen zu uns wie wilder blutgieriger Fanatismus. Die teuflische Leidenschaft, welche aus diesem Tongewebe spricht, steigert sich bei den Worten: „Wir hätten dir ihn nicht überantwortet“. Während die heulende Wuth des Volks das vorige Thema fortführt, überbieten sich die anderen Stimmen in wilder

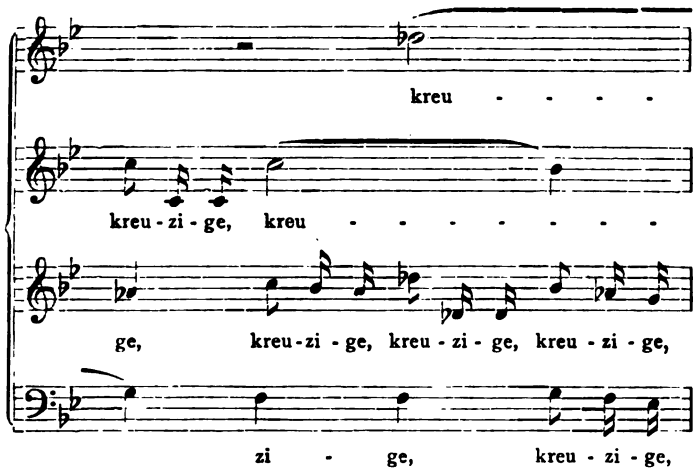
Verschlingung zu einem Sturme der Erregung, um die gewissenhaften Bedenken des Landpflegers Pilatus zu überschreien, bis sie in dem kurz abgestossenen viermal wiederholten Worte: „nicht“ sich zu einem festgezeichneten Schlusse vereinigen.

Als der Landpfleger ihnen antwortet: „So nehmt ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!“ wiederholt sich derselbe Satz abgekürzt in meisterhafter Veränderung der thematischen Behandlung. Das zweite Motiv des vorigen Chors klingt kaum noch hie und da an. Die chromatischen Gänge behalten die Oberhand, während die Oberstimmen des Orchesters den Charakter der kurzen Volkssätze aufnehmen. Aber als ob in den Worten: „Wir dürfen Niemand tödten“ das beschämende Gefühl der eigenen Ohnmacht läge, ein dumpfer Groll gegen die fremde Gewalt, die in dem Lande herrscht, so bewegt sich dieser Satz um ein Quart tiefer als der vorige. Nicht Steigerung, sondern furchtsam trotziges Festhalten spricht sich in dieser Darstellung aus, während die innerlich brausende Gährung in die wilde Bewegung des Orchesters verlegt ist.

Nun hat die Volkswuth ihr Opfer erreicht. Der Herr wird mit der Dornenkrone und dem Purpurmantel geschmückt und die Kriegsknechte verhöhnen den Dulder. Während die Flöten und Oboen in schnellen Passagen daher stürmen, tönt das Spottlied: „Sei gegrüsset, lieber Judenkönig“ in schmeichelnder, durch alle Stimmen sich schlingender Melodie. Voll kalten Hohns bewegt sich diese unter der Glätte der sie wie Schlangen umwindenden Figuren des Orchesters. Als das Volk und die Hohenpriester des Herrn in dieser Verhöhnung ansichtig werden, als „des Mitleids Stimme vom Throne des Tyrannen“ ihr „Seht, welch ein Mensch“ vergeblich gesprochen hat, bricht die Wuth des fanatischen Haufens in wilder

Raserei hervor. Während die einen in kurz abgestossenen rhythmischen Sätzen ihr: „Kreuzige, kreuzige“ vernehmen lassen, schreien die anderen dieselben Worte in langem, gedehntem Rufe.





In stetem Wechsel der sich begegnenden Stimmen und in wunderbarer Steigerung wird dieser sich überbietende Chor fortgeführt, dessen Verschlingungen in den letzten Takten über dem auf dem hohen D festliegenden Bass wie das wahrhaftige Kreuz erscheinen. Eine satanische Wuth ist es, die das Volk ergriffen hat. Wie Schauer der Hölle weht es uns aus diesem wilden Harmonienwechsel an.

Und Pilatus spricht zu der aufgeregten Menge: „Nehmet ihr ihn und kreuziget ihn, denn ich finde keine Schuld an ihm.“

Das war es aber nicht, was die Hohenpriester und Schriftgelehrten wollten. Nicht durch sie sollte Christus getödtet werden. Von der obersten Gewalt im Lande sollte dies geschehen, damit sie sagen könnten, dass ein Verbrecher im Gange des ordentlichen Rechts gerichtet worden sei. So treten sie denn, das Gesetzbuch in der Hand, vor den Landpfleger. Fest und sicher, mit zurückgedrängter Leidenschaft, weisen sie diesen auf seine Pflicht hin: „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn

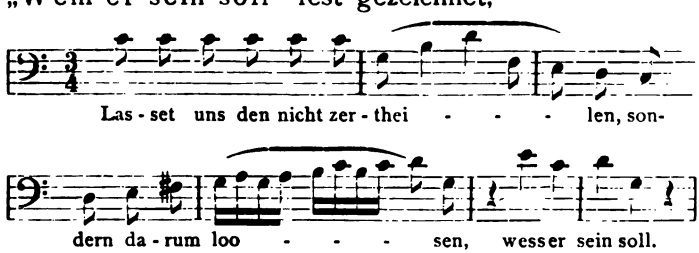
gemacht. In fugirtem Satze werden Thema und Gegen-Motiv zuerst vom Bass aufgenommen und in strengster Weise durchgeführt. Der hochmüthige Trotz des jüdischen Priesterthums, die verweisende Sicherheit, mit der sie dem Landpfleger begegnen, sind in meisterhafter Weise ausgedrückt. Erst gegen den Schluss hin bricht die Leidenschaft in langgezogenen Tönen der Oberstimmen über dem in der Wiederaufnahme des Fugensatzes sich kräftig abzeichnenden Basse von neuem hervor, um in dringender werdender Forderung zu schliessen.

Der Landpfleger in seinem besseren Gefühle trachtet, wie er Jesum losliesse. Der scheinheilige Priesterhaufe aber hat sofort andere Mittel für ihn bereit. In den Charakter der zähen Ehrbarkeit vor dem Gesetz zurückfallend, beweiset er, dass, wenn Pilatus diesen loslasse, der sich selbst zum Könige gemacht, er des Kaisers Freund nicht sei. In dem strengen Ton des vorigen Chors und in gleichartig fugirtem Satz halten die Schriftgelehrten dem Landpfleger vor, dass er Jesum tödten müsse. Diese beiden Chöre, innerlich und äusserlich zusammengehörend, sind Meisterwerke der Charakteristik. Bach wendet den strengen Satz, als richtiges Mittel für seinen Zweck, in seiner ganzen Schärfe an. Aber nicht die Form ist es, durch die er wirkt. Es ist die Melodie der behandelten Themata, welche, wie aus einem Gusse mit der Form, schon von dem ersten Eintritt an uns mitten in die Situation hineinsetzt. Wir sehen jene Heuchler und Pharisäer, auf ihr geschriebenes Recht pochend, die Hand auf der Brust, ihre Falschheit und Bosheit tief in sich verbergend, mit festem Schritte vor den Richterstuhl treten und, die tobende aufgestachelte Volksmasse als Rückhalt, Beweise führen, welche die Form für sie retten sollen, auf die es ihnen ja doch allein ankommt. Und die Juden von aussen schreien wieder ihr: „Weg, weg mit dem! Kreuzige ihn!“ indem sie nach

kurzer, kräftig gezeichneter Einleitung das Kreuzige, der vorigen Chöre in neuen Formen ertönen lassen.

Und es wird erfüllt, was die Volksstimme verlangt hat. Der Herr wird an's Kreuz geschlagen. Der Landpfleger hat eine Schrift daran geheftet: „Jesus von Nazareth, der Juden König". Die Priester aber, welche ihr Handwerk wohl verstehen und den Pilatus, den schwankenden, terrorisirten Mann, nicht aus ihren Händen lassen wollen, verlangen von ihm er solle schreiben, dass er gesagt habe, er sei der Juden König. Wir finden hier den Chor wieder angewendet, der vorher als Spottlied dem Herrn gesungen worden: „Sei gegrüsst etc." Wie offen liegt hier der Hohn, mit dem die Schriftgelehrten dem Pilatus entgegentreten, der sich von ihnen als Werkzeug jener Frevelthat hat missbrauchen lassen, und dessen Schwäche hier noch weiter ausgebeutet werden soll.

Die Kriegsknechte theilen Jesu Kleider. Ueber den ungenähten Rock aber wollen sie losen. „Lasset uns den nicht zertheilen." Ein lebhaft bewegtes Thema, dessen syncopirte Stellen die Idee des Zertrennens darstellen,*) während in der nach oben wallenden Figur auf dem Worte „loosen" das Schütteln der Loose in einem Helm gemalt wird, die Worte: „Wem er sein soll" fest gezeichnet,



*) Auch Händel hatte in seiner Passion bei dieser Stelle das Zertheilen des Rocks in einen „contrapuncto fugato" durch Syncopen ausgedrückt; Mattheson (a. a. O.) meint, „es sei nicht wohlgethan, das in

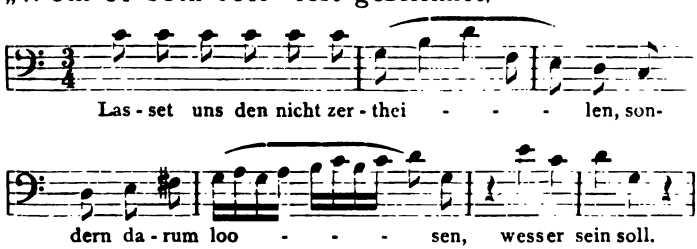
gemacht.“ In fugirtem Satze werden Thema und Gegen-Motiv zuerst vom Bass aufgenommen und in strengster Weise durchgeführt. Der hochmüthige Trotz des jüdischen Priesterthums, die verweisende Sicherheit, mit der sie dem Landpfleger begegnen, sind in meisterhafter Weise ausgedrückt. Erst gegen den Schluss hin bricht die Leidenschaft in langgezogenen Tönen der Oberstimmen über dem in der Wiederaufnahme des Fugensatzes sich kräftig abzeichnenden Basse von neuem hervor, um in dringender werdender Forderung zu schliessen.

Der Landpfleger in seinem besseren Gefühle trachtet, wie er Jesum losliesse. Der scheinheilige Priesterhaufe aber hat sofort andere Mittel für ihn bereit. In den Charakter der zähen Ehrbarkeit vor dem Gesetz zurückfallend, beweiset er, dass, wenn Pilatus diesen loslasse, der sich selbst zum Könige gemacht, er des Kaisers Freund nicht sei. In dem strengen Ton des vorigen Chors und in gleichartig fugirtem Satz halten die Schriftgelehrten dem Landpfleger vor, dass er Jesum tödten müsse. Diese beiden Chöre, innerlich und äusserlich zusammengehörend, sind Meisterwerke der Charakteristik. Bach wendet den strengen Satz, als richtiges Mittel für seinen Zweck, in seiner ganzen Schärfe an. Aber nicht die Form ist es, durch die er wirkt. Es ist die Melodie der behandelten Themata, welche, wie aus einem Gusse mit der Form, schon von dem ersten Eintritt an uns mitten in die Situation hineinsetzt. Wir sehen jene Heuchler und Pharisäer, auf ihr geschriebenes Recht pochend, die Hand auf der Brust, ihre Falschheit und Bosheit tief in sich verbergend, mit festem Schritte vor den Richterstuhl treten und, die tobende aufgestachelte Volksmasse als Rückhalt, Beweise führen, welche die Form für sie retten sollen, auf die es ihnen ja doch allein ankommt. Und die Juden von aussen schreien wieder ihr: „Weg, weg mit dem! Kreuzige ihn!“ indem sie nach

kurzer, kräftig gezeichneter Einleitung das Kreuzige, der vorigen Chöre in neuen Formen ertönen lassen.

Und es wird erfüllt, was die Volksstimme verlangt hat. Der Herr wird an's Kreuz geschlagen. Der Landpfleger hat eine Schrift daran geheftet: „Jesus von Nazareth, der Juden König". Die Priester aber, welche ihr Handwerk wohl verstehen und den Pilatus, den schwankenden, terrorisirten Mann, nicht aus ihren Händen lassen wollen, verlangen von ihm er solle schreiben, dass er gesagt habe, er sei der Juden König. Wir finden hier den Chor wieder angewendet, der vorher als Spottlied dem Herrn gesungen worden: „Sei gegrüsst etc." Wie offen liegt hier der Hohn, mit dem die Schriftgelehrten dem Pilatus entgegentreten, der sich von ihnen als Werkzeug jener Frevelthat hat missbrauchen lassen, und dessen Schwäche hier noch weiter ausgebeutet werden soll.

Die Kriegsknechte theilen Jesu Kleider. Ueber den ungenähten Rock aber wollen sie losen. „Lasset uns den nicht zertheilen." Ein lebhaft bewegtes Thema, dessen syncopirte Stellen die Idee des Zertrennens darstellen,*) während in der nach oben wallenden Figur auf dem Worte „loosen" das Schütteln der Loose in einem Helm gemalt wird, die Worte: „Wem er sein soll" fest gezeichnet,



*) Auch Händel hatte in seiner Passion bei dieser Stelle das Zertheilen des Rocks in einen „contrapuncto fugato" durch Syncopen ausgedrückt; Mattheson (a. a. O.) meint, „es sei nicht wohlgethan, das in

dies auch von der, mit dem Quartett begleiteten Alt-Arie „Ach, mein Sinn" (Fis-moll $^3/_4$) wie von der in wunderbarster Figuration der begleitenden Instrumente (2 Violinen d'amour und dem Bass) behandelten Tenor-Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken", welche in der That mit ihren lang ausgesponnenen melismatischen Wendungen der jetzigen Gefühls- und Anschauungsweise fern liegt, vorausgesetzt werden können.

Weniger wird dies bei der Bass-Arie: „Eilt, ihr angefochtenen Seelen" (G-moll $^3/_8$) der Fall sein, deren schnelle, einem bestimmten Ziele zueilende Bewegung, von der ängstlich drängenden Frage des Chors: „Wohin? Wohin?" vielfach durchbrochen, auf der kurz gezeichneten Antwort: „nach Golgatha" und „zum Kreuzeshügel" zur Ruhe gelangt, um von neuem zur Nachfolge des Herrn zu ermuntern.*)

Mehr als hier erhebt sich die Composition in der freilich auch im Text sich freier aufschwingenden Alt-Arie: „Es ist vollbracht". Von der Viola di gamba in ausdruckvoll melodischem Solo begleitet, stellt sie

---

*) Der Text dieser Arie gehört vollständig der Broke'schen Passion an. Dieselbe ist daher auch von Händel componirt worden, und zwar für die Sopranstimme. Während von Winterfeld (Evangel. Kirchenges. III, 368 ff.) der Bach'schen Composition den Vorzug giebt, findet Chrysander (Händel I, 446) dass Bach in dieser Arie „einem pietistischen Prediger seiner Zeit um so viel näher stehe, als Händel den geschichtlichen Passionsgestalten." Er weist dabei darauf hin, dass Bach's Schöpfungen sich zwar ebenso zu unvergänglicher Dauer erhoben hätten, dass der Meister aber doch „in dem Zeitalter der Geschmacklosigkeit der Musik begriffen gewesen sei."

Wir mögen die in Rede stehende Arie ebensowenig den besten Arbeiten Bach's zuzählen, als die Händel'sche Composition derselben den sonstigen grossen Tonschöpfungen dieses Meisters in dem Gebiete der Arie gleichgestellt werden kann. — Auf die Frage, ob und welche Composition der Arie vorzuziehen sei, möchten wir im Interesse unserer Darstellung ungern eingehen, da durch eine derartige

in einem kurzen, tiefe Trauer athmenden Satze das letzte Wort des Herrn vor seinem Verscheiden, in dem Aufflammen der Siegesbotschaft (der Held aus Juda siegt mit Macht) aber den Triumph des göttlichen Worts über Tod und Hölle dar, bis der Jubel vor der Wiederholung der traurigen Worte: „Es ist vollbracht“ wieder verstummt und in die erste Klage zurückfällt.

Es folgen dieser Arie die Worte des Evangelisten: „Und neigte das Haupt und verschied.“ Unmittelbar hierauf tritt der Bass (D-dur $^{4}/_{4}$) mit dem ausdrucksvoll melodischen, ausser der Orgel nur vom Bass begleiteten Gesang (Mein theurer Heiland lass dich fragen) ein, der durch den schon vor der Verläugnung Petri im ersten Theil, sowie nach den Worten des Herrn „Siehe, das ist deine Mutter“ wiederholt angewandten Choral: „Jesus der du warest todt“ mit tiefeingreifender Wirkung unterbrochen wird. Die Einfachheit der orchestralen Behandlung und der melodische Rhythmus des Gesanges contrastiren in wunderbar eigenthümlicher Weise mit der ernsten Harmonie des Chorals, aus dessen dunkler, tiefer Lage die Arie wie ein leuchtendes Relief hervortritt.

Es ist die Verherrlichung des Herrn, welche hier unmittelbar aus dem ernsten Augenblick des Todes heraus in die Welt tritt und welche durch den Choral der betenden Gemeinde, durch die christliche Kirche, ihre öffentliche Anerkennung findet.

Erörterung nichts gewonnen werden würde. Das aber möchten wir bemerken, dass Händel durch das, offenbar einer antipathischen Kunstanschauung angehörige Bekritteln seines grossen Zeitgenossen nicht gewinnt, und dieser ebensowenig verliert, wenn man den Schöpfer so edler und grosser Kunstwerke, wie Händel sie geschaffen, die volle Bewunderung entgegenträgt, die er verdient, und die wir ihm schon in seiner Eigenschaft als Deutscher Künstler nicht um das geringste Titelchen gekürzt sehen möchten.

Mit dem Eingangs-Chor begann der Kampf und das Leiden. Hier finden wir den Sieg, nicht, wie in der vorigen Arie, noch unter der erdrückenden Last des Kreuzes, sondern in seiner freien Grösse und Erhebung.

Ein kurzes Arioso für den Tenor in der Matthäus-Passion giebt Bach diesen kleinen Sätzen die Bezeichnung als Recitative führt zu der letzten Arie über. Dies Arioso, in welchem die Aufregung der Natur nach dem Verscheiden des Herrn nachzittert, ist eines der schönsten Stücke des Werkes. Unter den langgehaltenen hohen Tönen von 2 Flöten und 2 Oboi di caccia bewegt sich bebend und im Nachbrausen des Sturmes das Streich-Quartett zu der Recitation der schönen Worte, die dem Tenor gegeben ist.

Und in weicher, thränenvoller Melodie, welche Flöte und Oboe di caccia, theils in concertirendem, theils in mit einander fortschreitendem Gesange einleiten und, vom Bass in ausdrucksvoller Aufnahme der Motive unterstützt, verfolgen, antwortet ihm der Sopran (C-moll $^3_8$) in der schönen Arie „Zerfliesse mein Herze in Fluthen der Zähren."

Die irdische Trauer um den, dessen Herrlichkeit und Grösse, dessen welterlösende Bedeutung erst sein Tod und die Zeichen des Herrn uns in das Bewusstsein der Seele gepflanzt haben, fliesst in den Tönen dieses Satzes über, welcher dem Tiefempfundensten und Edelsten angehört, das Bach geschaffen hat. Wie aus einem einzigen Gedanken geformt und diesen doch in jeder denkbaren Veränderung darstellend, führt sie den Zuhörer an das Kreuz, an dem der Leichnam des Erlösers hängt, kein Gegenstand des Schreckens, sondern des tiefsten Schmerzes, der sich in Thränenströmen zu seinen Füssen ergiesst.

So stehen wir nahe vor dem Ende eines Werkes, das, wie sehr wir auch die staunenswerthe Grösse der

Matthäus-Passion bewundern mögen, doch unsere tiefste Theilnahme und Verehrung für den grossen Schöpfer desselben anregt.

Aber ehe wir zu dem Schluss selbst übergehen, haben wir noch unsere Aufmerksamkeit jener Reihe von Meisterwerken zuzuwenden, welche Bach unter der Bezeichnung von Chorälen dem Werk einverleibt hat.

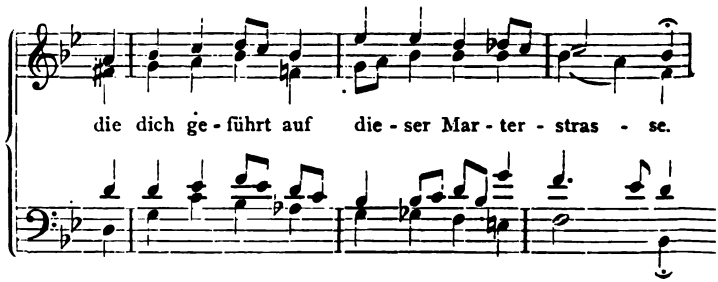
Welche Bestimmung die Choräle gehabt haben, ist bereits oben angedeutet worden. Sie sollten dem Inhalt des ganzen Werkes gemäss den christlichen Grundton erhalten, den die gottesdienstliche Feier des Tages vor Allem erforderte. Sie sollten aber auch dazu dienen, die zuhörende Kirchengemeinde lebendig in die Handlung und die sich darauf stützenden frommen Betrachtungen einzuführen und ihr die Theilnahme an der gottesdienstlichen Feier, wie sie eben stattfand, ermöglichen. Denn der christliche Kirchengesang gehört dem Religions-Cultus als künstlerisches Element an. Wo dieses Element von der ganzen Gemeinde erfasst wird, da spricht es sich in dem Choral, als der allgemeinen Grundlage des Gottesdienstes, aus. Dies tritt in den Passions-Musiken mehr noch, als in den Cantaten Bach's als durchwirkender Gedanke auf.

Doch kann man sich bei Betrachtung dieser eigenthümlichen Schöpfungen des Zweifels nicht erwehren, ob die Gemeinde in der That bei diesen vierstimmig, oft in reichstem Orchesterschmuck gesetzten Chorälen habe mitwirken können. Denn der Kirchen-Choral erfordert den einstimmigen Gesang, der durch keine harmonischen Wendungen, durch keinen kunstvollen Satz zu anderem Ausdruck übergeführt wird, als dem des einfachen Gebets nach den Textworten. Bach's Intention wird daher kaum erfüllt worden sein.

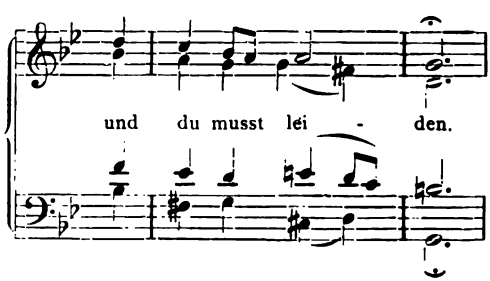
Es wird an einem anderen Orte die Art und Weise gerechtfertigt werden, in der der grosse Tonmeister

seine Choräle grade so gesetzt hat, wie wir sie hier finden. Wie sie sind, sind sie an ihrer eigenthümlichen Stelle. Es sind Meisterwerke besonderer Art, welche durch ihre ausdrucksvolle, in den Charakter der Situation eintretende Behandlung die schlagendste Wirkung hervorbringen.

Sogleich der erste Choral: „O grosse Lieb, o Lieb ohne alle Maassen“ welcher kurz auf die Wiederholung des Chors: „Jesum von Nazareth“ folgt, ist in einer Weise gesetzt, welche bei jedem Worte die edelste Stimmung hervorruft. Wie unvergleichlich schön ist die Führung der Stimmen zu der zweiten Strophe

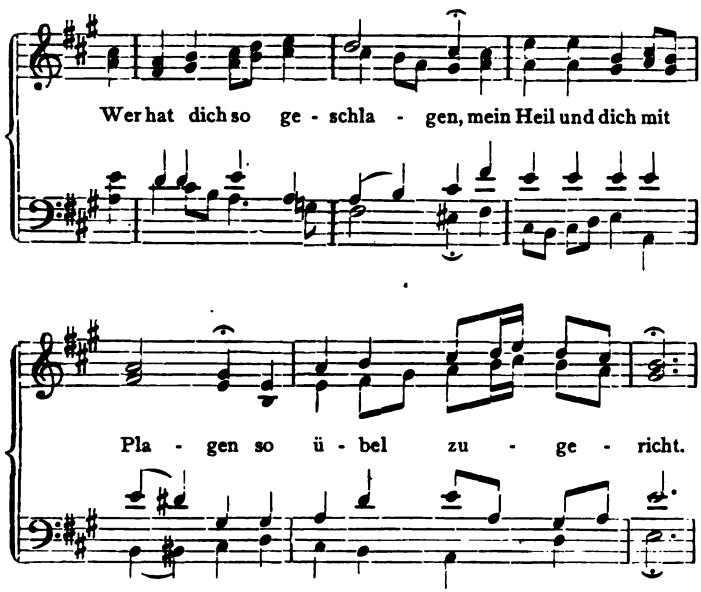


welch tiefes Gefühl spricht sich in der herrlichen Schlussstrophe:



aus. Wir finden dieselben Vorzüge, wir möchten sagen dieselbe Vorliebe, in der Behandlung in jedem einzelnen

der Choräle wieder, welche diesem schönen Werke einverleibt sind. Wenn nach den Worten des Herrn: „Hab ich aber recht geredet, was schlägst du mich!“ der Choral:



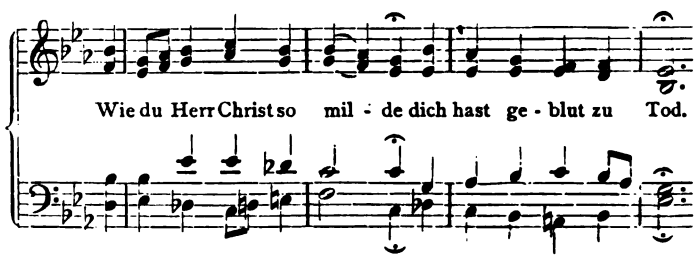
in der vollen Harmonie seiner sanft melodischen Weise einsetzt,*) oder wenn nach den Worten Christi: „Aber

*) Die Bearbeitung dieses Chorals ist ganz besonders geeignet, die Art und Weise erkennen zu lassen, in der Bach es vermocht hat, Stimmung und Erfindung, je nach den bedingenden Umständen, zu wechseln. Während an der obigen Stelle der Choral auf das lange Recitativ, welches ihm vorhergeht, mit dem hellen Einsatz in A-dur, und mit seinen klangvollen Accordfolgen eine lebhafte Anregung des musikalischen Gefühls hervorbringt, finden wir denselben in der Matthäus-Passion zunächst im ersten Theile nach der Frage der Jünger: „Herr, bin ich's?“ mit den Worten: „Ich bin's, ich sollte büssen“ in dem weicheren As-dur, dann im zweiten Theile nach dem Chore: „Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug“

nun ist mein Reich nicht von dannen“ der fest geschlossene Satz: „Ach grosser König, gross zu allen Zeiten“ mit dem wunderbar bewegten Bass anhebt, wenn der, festen Glauben in tiefer Trauer athmende Choral:

„In meines Herzens Grunde
Dein Nam und Kreuz allein“

beginnt und mit seinem schmerzlich sanften Ende:



verhallt, wie könnte der Eindruck nicht überall ein mächtig grosser, erhebend tröstender sein? Zugleich aber spiegelt sich in diesen Chorälen auch der Ausdruck der Worte und der Situation in einer Treue, Erhabenheit und ruhigen Grösse wieder, welche recht eigentlich und immer von neuem darauf zurückweiset.

---

mit den Worten des Chorals der Johannes-Passion und mit unbeschreiblich edler Wirkung in dem sanften F-dur angewendet. Der Gegensatz des letzten Chorals gegen den Choral der Johannes-Passion ist, der verschiedenen Situation entsprechend, ein durchgreifender, der musikalische Ausdruck ein in allen Stimmen vollkommen fest gezeichneter: hier die Hoheit der Betrachtung, die Grösse des christlichen Wesens, dort die mitleidende Trauer, der volle Schmerz, der sich aus der Anschauung der Leiden des Herrn in thränenreicher Fülle ergiesst.

Wirft man diesen beiden Sätzen gegenüber den Blick auf die erste Anwendung desselben Chorals in der Matthäus-Passion: Ich bin's, ich sollte büssen, so findet man hier wiederum eine gänzlich abweichende, sich in das Innerste des christlichen Gemüths versenkende Behandlung, deren demüthig reuevoller Ausdruck in ganz bestimmter Weise hervortritt.

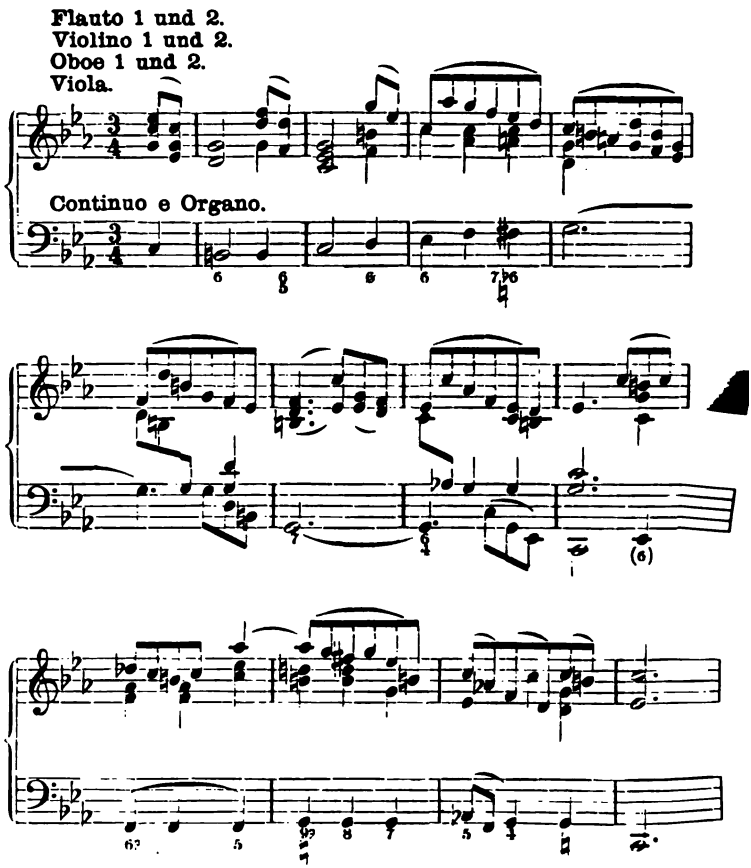
dass es sich um einen Gottesdienst in der Kirche handelt, an dem Theil zu nehmen uns vergönnt worden ist.

Es sei erlaubt, in dieser Hinsicht nur noch auf den einen, dem Schluss-Chor nahe vorangehenden Choral aufmerksam machen zu dürfen, mit dem die Schilderung des Leidens Christi schliesst: „O hilf Christe, Gottes Sohn". Eine tiefe Traurigkeit und stetig zuversichtliche Gesinnung spricht aus diesem harmonischen Meisterwerke. Die zweite Strophe: „Durch dein bittres Leiden", ferner: „All Untugend meiden", endlich die beiden Schlussstrophen erheben diesen kleinen Satz zu einer Grösse und Erhabenheit, welche ihn den ersten Meisterwerken an die Seite stellt, die jemals geschaffen worden sind.

Wie in der Matthäus-Passion der Choral „o Haupt, voll Blut und Wunden" eine vorherrschende Bedeutung einnimmt, so hier das Passions-Lied: „Jesu Leiden, Pein und Tod", welches Bach an drei besonders hervortretenden Stellen, das erste mal nach Petri Verläugnung, das zweite mal nach den Worten, die Christus am Kreuz zu seiner Mutter spricht, das dritte mal nach den Worten „Es ist vollbracht", erklingen lässt.

Auch hier zeigt sich, abgesehen von den überwiegenden inneren Gründen, aus welchen Bach die Wiederholung derselben Choral-Melodie für angemessen erachten mochte, wie sehr bei ihm das Streben, dem Gesammt-Eindruck den Charakter der Einheit zu bewahren, vorherrschte.

So werden wir in die Grundstimmung des Schluss-Chors: „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine!" eingeführt. Die melodisch ausgeprägte, tief gefühlte Harmonie dieses Chors, dessen Hauptmotiv der nachfolgende Instrumental-Eingang darstellt:



sprechen nicht weniger den tiefsten Schmerz, als die Zuversicht der Erlösung, den Glauben an die Zukunft des Heilandes aus. Wir stehen am Grabe des Herrn. Der Leichnam ist, mit Specereien in Tücher gebunden, darein gesenkt. Einen letzten Blick der Liebe noch senden die Freunde und Jünger, die ihn dahin geleitet haben, auf die todte Hülle, in der der göttliche Prophet so lange bei ihnen gelebt, gelehrt, in der er soeben vor ihnen das furchtbare Leid überstanden hatte. Wie Segenswünsche tönt der fromme Gesang

zu ihm hinab. Und als das Grab geschlossen wird, da ertönt, ehe die Menge scheidet, in festem Klange der Choral:

„Ach Herr, lass dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schooss tragen“

bis mit den Worten:

„Herr Jesu Christ erhöre mich
Ich will dich preisen ewiglich“

die Töne verhallen.

Die Freunde und Jünger verlassen das Grab des Herrn. Wir mit ihnen. Getröstet, erhoben, voll neuer Glaubensstärke treten wir zurück von einer Stätte, an der uns, durchflochten von den schönsten Blüthen der Kunst, das Evangelium und Christi Opfer für die Menschheit in erhabenen Gedanken gelehrt worden ist. Wir haben Theil genommen an seinem Leiden und fühlen uns dadurch geläutert, dem Herrn näher gerückt, den wir anbeten.

Nur ein Mann von dem grossen Streben und Können, wie Bach es war, vermochte es, über die Grösse und Erhabenheit dieses Werkes hinaus noch Grösseres zu wollen und noch Vollendeteres zu schaffen. Sein Riesengeist schreckte nicht zurück vor einer Aufgabe, wie die war, die er sich in der Matthäus-Passion gestellt hatte, der wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen.

II.

Die Matthäus-Passion.

Die Matthäus-Passion darf wohl als die umfangreichste und grösseste unter J. S. Bach's zahlreichen Tondichtungen betrachtet werden. Sie behauptet zugleich unter allen kirchlichen Werken, welche Gegenwart und Vergangenheit geschaffen haben, in dem Maasse eine hervortretende Stelle, dass kaum der

Versuch gemacht worden ist, ihr ein anderes Tonwerk ähnlichen Charakters an die Seite zu setzen.*)

Sie mag in ihren ersten Anfängen im Jahre 1728, dem fünften Jahre seit Bach's Anstellung an der Thomas-Schule, entstanden sein. Der Original-Partitur fehlt zwar das am Schlusse seiner Handschriften so oft ersichtliche S. D. G. nicht, wohl aber die Jahreszahl. Doch weiss man, dass diese Musik am Nachmittags-Gottesdienst des Charfreitags im Jahre 1729 in der Thomas-Kirche zu Leipzig aufgeführt worden ist. Nach den auch hier so überraschenden Ergebnissen der Rust'schen Forschungen ist es aber wohl kaum einem Zweifel unterworfen, dass Bach, ehe er die Passions-Musik als solche fertig stellte, einen grossen Theil der ihr angehörigen Musikstücke zu der Trauer-Musik für seinen inzwischen (am 17. November 1728) verstorbenen fürstlichen Freund und Gönner, Leopold von Anhalt-Cöthen, verwendet, einen Theil der Musik aber wohl hiefür ohne Zweifel neu componirt und demnächst der Matthäus-Passion einverleibt oder für diese umgearbeitet hat, wobei ihm Picander, der auch die Trauer-Ode gedichtet hatte, hilfreiche Hand leistete.

Dass ein solches Werk 100 Jahre ruhen konnte, bis es zuerst wieder der erstaunten Welt die überreiche Fülle seines künstlerisch christlichen Inhalts erschliessen durfte,**) (Mendelssohn hat das nicht genug

*) Wäre es Mozart vergönnt gewesen, sein Requiem selbst zu vollenden, vielleicht dass dann die Welt ein zweites Werk von gleicher Grösse zu bewundern gehabt hätte.

**) B. A. Marx in den „Erinnerungen aus seinem Leben" (Berlin 1865, Th. II, S. 85) giebt an, Zelter habe die Partitur der Matthäus-Passion bei einem Käsekrämer als Makulatur erstanden, und Mendelssohn sei später in deren Besitz gelangt.

Diese Angabe ist durchaus unrichtig. Die gedachte Partitur ist nachweislich bei der Versteigerung des Nachlasses von Ph. Emanuel Bach zu Hamburg in den Besitz von Pölchau gelangt, aus dessen Nachlass sie mit der ganzen Pölchau'schen Sammlung von

anzuerkennende Verdienst gehabt, im Jahr 1829 in der Sing-Akademie zu Berlin am 12. März die erste Wiederaufführung hervorgerufen zu haben) das zeugt davon, dass Bach, wie sehr auch seine Zeit die erhabene Grösse dieser Werke in ihrem kirchlichen Zusammenhange würdigen mochte, doch für das Verständniss und die innere Erkenntniss der reichen Schätze seines Geistes einer, durch andere grosse Tondichter mehr vorbereiteten Generation bedurft hat.

Der Gegenstand dieser merkwürdigen Tondichtung ist auch hier jenes christliche Drama, das grösseste, welches die Weltgeschichte je gesehen und vollendet hat. So weit menschliche Kräfte und die riesenhafte Combinationsgabe eines seltenen Geistes es vermocht haben, strebt dieselbe mit dem reichen und grossen Inhalt der darzustellenden Handlung zu gleicher Höhe an.

Die unverändert beibehaltenen Worte der heiligen Schrift in den Capiteln 26 und 27 des Evangelisten, welche die Leidensgeschichte des Herrn, von der Einsetzung des heiligen Abendmahls ab, schildern, bilden auch hier den Hauptkern des Textes.

Die ruhige Grösse der Darstellung jener unheilvollen Vorgänge, der heilige, würdevolle Ton, der dem Evangelium eigen ist, lassen die Worte desselben in hohem Grade für die musikalische Behandlung passend erscheinen.

---

der Königlichen Bibliothek zu Berlin angekauft worden ist. Dort befindet sie sich noch jetzt.

Marx versichert auch, dass Zelter die Recitative und Chöre dieser Bach'schen Passion neu componirt gehabt habe, ungefähr in Graun'scher Weise. Er behauptet, die Stimmen dieser Zelter'schen Composition selbst in der Hand gehabt zu haben. Wenn hier nicht ebenso, wie oben, ein Irrthum obwalten sollte, so würde dies nur eine Bestätigung dessen sein, was gelegentlich der Cantaten über das Verständniss bemerkt worden ist, das Zelter für Bach's Schöpfungen gehabt hat.

Der übrige Theil des Textes besteht aus einer Dichtung, welche, in lyrischer Grundstimmung und in echt christlichen Anschauungen geschrieben, doch keineswegs frei von groben Plattheiten ist und von dem bereits mehrfach genannten Christian Friedrich Henrici herrührt, der unter dem Namen Picander in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gelebt und gedichtet hat.*) Diesem Texte hat Bach seinerseits die Choräle eingefügt. Wie viel Antheil er im Uebrigen etwa an der Anordnung des Ganzen gehabt habe, darüber ist nichts bekannt.

Wir glauben auch hier der leichteren Uebersicht des Ganzen wegen diesen Text in seiner ursprünglichen Gestalt (Bd. IV, Nro. 12) mittheilen zu müssen.

Es wird nicht in Zweifel gestellt werden, dass die Anordnung des Textes zu dem Evangelio eine wesentlich grossartigere ist, als wir sie in der Johannes-Passion kennen gelernt haben. Es tritt dem, dort nur durch die einfache Reflexion der Arien, wenige Recitative und die Choräle unterbrochenen Evangelientexte ein lyrisches Element hinzu. Dies ist die christliche Gemeinde als Trägerin der Gefühle und Empfindungen, welche durch das Leiden Christi bedingt werden. Der Text Picander's nennt an ihrer Stelle die Tochter Zion und die Gläubigen**) und hat also nicht zwei verschiedene, gegen- und miteinander wirkende Chöre im Sinne gehabt, wie Bach sie in vollendeter Auffassung der Grossartigkeit des Gegen-

*) Der Text der Matthäus-Passion findet sich Seite 101 im zweiten Theil seiner 1731 in Leipzig erschienenen Werke. Dort ist auch ersichtlich, was man sonst aus directen Ueberlieferungen nicht wissen würde, dass diese Passion bei der Vesper in St. Thomä zu Leipzig im Jahre 1729, und zwar der erste Theil vor, der andere nach der Predigt, aufgeführt worden ist.

**) Brocke's Passionsdichtung, über welche bei Gelegenheit der Johannes-Passion Andeutungen gemacht sind, enthält gleichfalls die Tochter Zion und die Gläubige Seele als Repräsentanten der christlichen Gemeinde.

standes geschaffen hat, in dessen Originalhandschrift die Bezeichnung „Zion“ nicht vorkommt.

Diese ideale Gemeinde bildet den breiten Rahmen, in den die Handlung, wie der Evangelist sie schildert, eingefügt ist. Gleich dem Chor der antiken Tragödie folgt sie betrachtend, mitleidend der Entwickelung, als ob diese vor ihren Augen vor sich ginge. Oft sich in einzelne Stimmen auflösend, tritt sie in diesen klagend, tröstend, erhebend auf. Alles, was Reflexion, Dichtung, Gefühlsausbruch und Gefühlsausdruck erfordert, ist ihr und ihren Repräsentanten in den Mund gelegt. Jene grossen und frommen Grundanschauungen aber, welche das Opfer des Herrn als die Grundlage des Christenthums und der christlichen Kirche überhaupt erkennen lassen und welche den Kern und Mittelpunkt der christlichen Glaubenslehre bilden, finden in den zahlreichen Chorälen ihren gemeinsamen Ausdruck.

Es scheint kaum einem Zweifel unterworfen zu sein, dass diese, dem Gedicht hinzugefügten Choräle, welche dem, an grossen und an dramatisch ergreifenden Momenten so überreichen Werke die kirchliche Grundstimmung erhalten, in ihm die Erhabenheit der Kirche selbst darstellen sollten, neben diesem gottesdienstlich wie künstlerisch gebotenen Hauptzweck, ähnlich wie bei den andern Passionen, die Bach geschrieben, zugleich die Bestimmung gehabt haben, die zuhörende Kirchengemeinde, selbständig mitwirkend, in die Darstellung des Kunstwerks hineinzuziehen. Ihr sollte die eigene Theilnahme an der Ausführung des grossen Werks offen gehalten werden, indem ihr die Möglichkeit geboten wurde, in die Choralmelodie des Sängerchors einzustimmen. Auf diese Art wäre eine lebendige Wechselwirkung zwischen dem ausführenden Personal der Künstler und der zuhörenden Gemeinde entstanden, welche bei der Ausdehnung und dem ernsten Charakter des Werks, sowie für den kirchlichen Zweck desselben, jedenfalls von unberechen-

barem Werthe und ergreifender Wirkung hätte gewesen sein müssen. Wir wissen eben leider nicht, ob und in wie weit die Kirchengemeinde der Absicht des Tonmeisters entsprochen habe. Der Zweifel, ob diese kunstvoll gesetzten Choräle für die Mitwirkung derselben geeignet gewesen seien, mag auch hier seine Stelle finden.

So stehen in dem Gedicht als Hauptgruppen der Bewegung die Gegensätze des Christenthums und des Judenthums in den Chören der idealen Gemeinde und den aus dem Evangelientexte dramatisch hervortretenden Chören gegenüber. Ueber ihnen schwebt der Gedanke der christlichen Kirche in der ruhigen Grösse der Choräle, die ideale Gemeinde zu sich heranziehend, in sich aufnehmend. Das lyrische Element der letzteren wird durch den Gesang der Kirchenlieder beherrscht. In dieser Hauptdisposition des Werks muss man die Hand des Meisters, eine geniale Inspiration erkennen.

Die Worte Picander's erinnern freilich oft genug an die Zeit, in der sie entstanden sind. Es würde einem Dichter unseres Jahrhunderts schwer geworden sein, so zu schreiben, wie wir es dort eben finden. Rammler's schöne Dichtung: „Der Tod Jesu", zu welcher Graun die Musik gesetzt hat, steht, wenngleich ihr eine gewisse Weichlichkeit nicht abgesprochen werden kann, auf einer ungleich höheren Stufe der Poesie. Dennoch ist dem Texte, bei aller Trockenheit im Einzelnen, bei vielem Veralteten und Manchem, das geradezu unschön genannt werden muss, eine Fülle evangelischer Gesinnung, frommer Anschauungen, religiöser Erhebung nicht abzusprechen. Auch an musikalischem Grundstoff fehlt es ihm nicht. Man betrachte den ersten Satz, den Picander als „Aria" bezeichnet:

„Kommt Töchter, helft mir klagen.
Sehet,
Wen?

den Bräutigam.
Seht ihn,
Wie?
Als wie ein Lamm.
Sehet,
Was?
Seht die Geduld!
Seht,
Wohin?
Auf unsre Schuld!"

Wohl kann man über dieses naive Frage- und ntwortspiel den Kopf schütteln. Aber doch wird an anerkennen müssen, dass dasselbe Veranlassung einer der wunderbarsten, tiefsinnigsten Tonschöpf- igen gegeben hat, die je entstanden sind.

Freilich, Worte wie:

„Er ist bereit,
Den Kelch, des Todes Bitterkeit
Zu trinken,
In welchem Sünden dieser Welt
Gegossen sind und hässlich stinken,
Weil es dem lieben Gott gefällt."

hmen sich gleich vielen anderen, zumal vom mo- rnen Standpunkt aus betrachtet, weder poetisch noch usikalisch gut aus. Dagegen finden wir in Sätzen, ie z. B.:

„O Schmerz!
Hier zittert das gequälte Herz,
Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht.
Der Richter führt ihn vor Gericht,
Da ist kein Trost, kein Helfer nicht!" u. s. w.,

rner in den Worten, wie:

„So ist mein Jesu nun gefangen!
Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen",

wie in dem unmittelbar darauf in aufbrausendem rne sich ergiessenden Sturm der Empörung:

„Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle!
Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle
Mit plötzlicher Wuth
Den falschen Verräther, das mördrische Blut!“

Züge dramatischer Empfindung, wie sie zu jener Zeit und nach dem Standpunkt der damaligen Produktionskraft der deutschen Literatur gewiss als bemerkenswerth bezeichnet werden müssen. Ebenso zeigen sich in der Dichtung nicht selten Elemente lyrischen Schwunges, die, wenn sie nicht von trocknen, der Zeit und ihrem hausbacknen Grundton entlehnten Wendungen unterbrochen, oft überwuchert würden, gewiss noch jetzt mit Anerkennung aufgenommen werden könnten.

Aber aller Schwächen ungeachtet, welche die Dichtung in reichem Maasse enthält, hat sie das grosse und unbestreitbare Verdienst, einem der grössesten und edelsten Werke aller Zeiten als Grundlage gedient zu haben. Und dies Verdienst ist, so sehr man im Einzelnen und über Einzelnes rechten kann und so sehr es gegen das weit darüber hinausreichende Verdienst der Composition zurücktreten muss, immerhin voller Beachtung werth. So konnte Zelter über diesen Text in seinem Briefwechsel mit Goethe (Bd. 5, p. 197) mit Recht sagen: „Wenn ein heutiger Componist ein Picander'sches Gedicht in Musik setzen sollte, er müsste sich kreuzigen und segnen; und sieht man, was sie in Musik setzen, so weiss man nicht, ob man lachen oder weinen soll über die Unschuld, mit welcher man sich im Besseren glaubt.“

Wenden wir uns von den Worten zu der Musik, so muss man sich vor Allem darüber klar sein, dass es sich in ihr um eine für den Gottesdienst am Charfreitag bestimmte Musik handelte.

Daraus ergiebt sich, dass dem ganzen Werke in

keinem einzigen seiner Theile der Charakter der Unterhaltung, äusserlicher Anregung oder gar der sinnlichen Befriedigung einer blos ästhetische Zwecke verfolgenden Zuhörerschaft inne wohnen durfte. Der strenge Ernst, der den evangelischen Gottesdienst an dem Leidenstage des Herrn erfüllen soll, musste in jedem Tone, in jeder Nummer fest ausgeprägt hervortreten. Es war eine grosse Aufgabe, von diesem Standpunkt aus, mit Abweisung jeder, den kirchlichen Charakter der Arbeit störenden Kunstwirkung, an das Werk zu gehen. Nur ein Mann von der Willensstärke, dem eisernen Fleiss und dem ungeheueren Wissen, zugleich aber von der christlichen Gesinnung des Meisters durfte dies wagen. Aus der innersten Tiefe eines echt gläubigen Gemüthes, aus dem vollen, klaren Verständniss des Evangeliums, das er in Tönen verkündigen und verherrlichen sollte, aus dem lebendigen Inhalt des göttlichen Worts suchte er die Kraft, die ihm gestellte Aufgabe würdig und ihrem ganzen Umfange nach zu erfüllen. So ist es ihm gelungen, uns die vielfach bewegte, ernste Darstellung der grossen christlichen Tragödie mit wahrhaft dramatischer Kraft und in lebendig ernster Klarheit vorzuführen. Wir sehen das Leiden des Herrn, wir sehen die ganze Schmerzenslast, die auf seinen Schultern ruht. Aber wir sehen zugleich auch die göttliche Hoheit der Verheissung und des Opfers in grossen Meisterzügen dargestellt. Bach führt uns die scharf einschneidenden Gegensätze unserer heutigen christlichen Anschauungen und der wild ringenden Verblendung jener Tage lebendig vor Augen.

Es würde eine Frage von tief eingreifender Bedeutung sein, zu untersuchen, ob Bach's Publikum, die Kirchengemeinde zu Leipzig, dieser seiner Passionsmusik in unserm angegebenen Sinne gefolgt sei. Nach der, bei der Johannis-Passion angeführten Aeusserung von Rochlitz dürfte man dies glauben. Bei Betrach-

tung der Cantaten haben wir indess jene aus der Zeit Bach's herrührenden Feststellungen der musikalischen Societät zu Leipzig kennen gelernt, welche sich, wie dort nachgewiesen worden ist, unter muthmaasslich eigener Theilnahme des grossen Meisters über die Bedingungen verbreiteten, welche für die Texte der Kirchen-Cantaten erforderlich erachtet worden sind. Wenn es dort heisst: ein Componist, wenn er allzu feurige und allzu nachdrückliche Poesie für einen heiligen Ort setzen und heftige Leidenschaften ausdrücken wolle, „könne sich leicht lächerlich machen", man habe erfahren, dass „eine unvergleichliche Passionsmusik" in der Kammer eine gute, „in der Kirche aber eine widrige Wirkung gehabt", so liegt es sehr nahe, diesen Satz der Erfahrung auf die an Bildern der Leidenschaft so reiche Matthäus-Passion zu beziehen. Es hat auch in neuerer Zeit nicht an Stimmen gefehlt, welche ihr ihren Platz in der Kirche bestritten und die insbesondere daran Anstoss genommen haben, dass Christus singend eingeführt wird. Wie dem auch sein mag, ihr Werth als Kunstwerk erster Grösse und heiliger Erhabenheit kann durch Pedanterie oder dogmatischen Rigorismus nicht verringert werden.

Den erzählenden Theil des Evangeliums führt Bach, wie in der Johannis-Passion, durch die dem Tenor gegebene Recitation vorüber. Ebenso lässt er, wie dort, alle Personen, die redend eingeführt werden, auch unmittelbar vor die Gemeinde hintreten. Christus, Petrus, Judas und die Jünger auf der einen, der Hohepriester Pilatus, die Priester, falschen Zeugen, Mägde und Volkshaufen auf der andern Seite werden auf diese Weise die dramatischen Träger eines Werks, bei dem es schwer werden würde, sich darüber zu entscheiden, ob man die Grossartigkeit und Einheit in der Auffassung und Darstellung im Ganzen, oder die bis in das kleinste Detail hinein vollendete Form, oder die edle Declamation, oder die Melodik und In-

strumentirung, oder aber die fest gezeichnete Charakteristik am meisten bewundern solle! In der That steht Alles, was hier geschaffen ist, in so ausgeprägter Vollendung da, dass eben nur übrig bleibt, in ehrerbietiger Scheu den Blick zu der Höhe emporsteigen zu lassen, auf der wir den stolzen Bau dieses Kunstwerks wie einen majestätischen Dom emporstreben sehen.

Bei der Betrachtung der einzelnen Theile dieses grossen Meisterwerks mag zunächst zum Verständniss des Folgenden die Bemerkung vorangeschickt werden, dass es nicht rathsam erschienen ist, dem historischen Gange der Erzählung und daher der numerischen Reihenfolge der Tonstücke zu folgen. Es werden vielmehr, wie dies auch bei der Johannis-Passion geschehen, neben abgesonderter Behandlung einzelner Haupttheile des Werks, wie des Eingangschors und der Schlusschöre, dessen sonstige Bestandtheile gruppenweise vorgeführt und so die Recitative, Chöre, Arien und Choräle abgesondert in sich betrachtet werden.

Wirft man zunächst einen Blick auf das Orchester, so wird man an ein schönes Wort Hiller's erinnert, der von der Instrumentirung der Matthäus-Passion gesagt hat, sie gleiche einem feinen Schleier, hinter dem ein edles, aber thränenfeuchtes Antlitz hervorleuchte.

Kaum kann eine Bemerkung bezeichnender sein.

Die Orchesterbegleitung Bach's hat mit der Art und Weise, wie andere Componisten ihre Tonwerke gesetzt haben, nichts gemein. Seine Instrumentirung bildet nicht die breite und bequeme Grundlage, auf der die Gesangsstimme ruht, auf welche deren Klang sich stützen könnte. Die Instrumente sind, wie überall bei Bach, so auch hier, selbständig wirkende Kräfte, die neben- und miteinander und zu dem Gesange in einer völligen Freiheit der Bewegung dahergehen und

nur durch den beherrschenden allgemeinen Charakter des Tonstücks und vermöge der ausserordentlichen contrapunktischen Meisterschaft des Tonsetzers zur harmonischen Wirkung zusammmengefasst werden.

Dabei findet sich überall die grösseste Einfachheit beobachtet. Die Recitative des Evangeliums werden allein durch den Grundbass und von dem Klavier begleitet.* Nur bei den Worten, die dem Herrn in den Mund gelegt werden, umtönt diese das Streich-Quartett in meist langgezogenen Accorden. Zu den Chören, in denen die Instrumentirung voller auftritt, hören wir Streich-Quartett, Flöten, Oboen und die Orgel. Kein Blech-Instrument tritt mit seinen glänzenderen Farben hinzu. Hörner, Trompeten, Posaunen, das Fagott, die Pauke schweigen. Es ist eine wundersame Einheit, die durch diese Einfachheit über dem ganzen Werke ausgegossen wird, zugleich aber eine Reinheit, Heiligkeit und Würde, welche, fern von jedem blos äusserlichen Glanz, von jeder profanen Stimmung, in dem ernsten Gewande dahertritt, das der Erinnerung an den Leidensgang des Erlösers ziemt.

Man darf hieraus nicht folgern, dass die Klangwirkungen der Instrumente der Passionsmusik einförmig, matt, abspannend wirken könnten. Es würde ein gefährlicher Irrthum sein, anzunehmen, dass der nachhaltige Eindruck, den grosse Musikwerke hervorzubringen bestimmt sind, auf den äusseren Mitteln beruhe, die dazu in Bewegung gesetzt werden. Nur der innere Gehalt kann diesen Eindruck bedingen. In den äusseren Mitteln entscheidet das Verhältniss, in dem sie gegen einander abgewogen, in eine richtige Wechselwirkung gesetzt werden.**)

So weiss der grosse Tonmeister den anscheinend

*) Die sich hier anknüpfenden Fragen sind anderweit zu besonderer Erörterung gezogen worden.

**) Man betrachte dem jetzigen Orchesterlärm gegenüber die wirkungsvolle Art der Instrumentirung bei Gluck und Mozart.

engen Kreis seiner Instrumente mit Abwechselung und Reiz zu schmücken. Abgesehen von dem charakteristischen, selbständig wirkenden Gange derselben, führt er an den entscheidenden Stellen die Blase-Instrumente, sowie die Soli des Streich-Quartetts in einer so eigenthümlichen Weise der Anwendung ein, dass diese die höchste Bewunderung erregen muss. Wenn er in den begleiteten Recitativen zwei melodisch klagende Flöten über den kurz abgerissenen, gleichmässig tönenden Noten im Bass, oder zwei Oboen zu dem fortzitternden Orgelpunkt des Grundbasses erklingen lässt, so ergiesst sich aus diesen drei einfachen Instrumenten eine Klangfülle der seltensten Art. Jener rührende Gesang der Solo-Violine, der so unvermuthet aus der Klage Petri nach der Verleugnung des Herrn hervorquillt, das Solo der Oboe in der schönen Tenor-Arie: „Ich will bei meinem Jesu wohnen", mit welch wunderbarem Reiz beleben sie den melodischen Gang und die Declamation jener Gesangsstücke, mit wie harmonischem Farbenreichthum schreiten sie daher, wie wachsen sie so nothwendig aus der Situation heraus, in der sie uns begegnen. Es hat grosse Meister der Tonkunst gegeben, die in der Harmonie und der Instrumentalwirkung die höchsten Stufen des Erreichbaren beschritten haben. Händel, Haydn, Beethoven und Mozart sehen wir mit den Kränzen der Unsterblichkeit geschmückt. Aber es hat vor Bach Niemand instrumentirt wie er, und es hat auch nach ihm Niemand wieder gewagt, Wirkungen so edler und vollkommener Art mit solchen Mitteln erreichen zu wollen. Und das Vollendetste dieser seiner eigenthümlichen und unerreichten Kunst bietet er in der Matthäus-Passion, in der sich überhaupt sein ganzes Wesen am reinsten, am erhabensten, am vollkommensten darstellt, wo man ihn zugleich frei findet von jenen Erinnerungen, welche aus der Umgebung und den Einwirkungen seiner Zeit sonst hie und da bemerkbar werden.

Es sei gestattet, von dieser allgemeinen Vorbemerkung aus zu dem grossen Einleitungs-Chor überzugehen, welcher den Hörer in die Mitte der idealen Gemeinde stellt. Zwei Orchester Streich-Quartett, Flöten, Oboen, zwei Orgeln und zwei Chöre stehen hier einander gegenüber.* Ein breit gehaltenes Vorspiel in rhythmisch klagender, unruhig forttreibender Bewegung und seltsam trüber Grundstimmung führt in die Hauptgedanken des grossen Tonsetzers ein. Eine wogende Menge scheint auf dem Wege zu sein; sie drängt sich, sie treibt sich vorwärts. Angst- und Klagegeschrei dringt zu unserm Ohr. Helle, durchdringende Laute machen sich in schneidender Höhe gleichsam vernehmbar. Die Masse scheint stehen zu bleiben, mit stockendem Athem zu horchen, ängstlicher Weheruf durchdringt die Lüfte. Dazwischen fallen starke dissonirende Schläge mächtig hinein. Ein Ungeheueres begiebt sich, ein Unerhörtes. — Die Menge erschüttert und bewegt, drängt sich von Neuem vorwärts und ein Chor beginnt: „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen — Sehet!“ Eine zweite Masse fällt mit scharfer Frage dazwischen: „Wen?“ u. s. w.**

Welche Selbständigkeit und Reinheit der Führung in den einzelnen Stimmen, welche feste Charakteristik in jeder einzelnen von ihnen, und doch wie sehr Alles harmonisch zu einem grossen Ganzen verbunden! Nachahmung und Umkehrung, Melodie und [illegible], Klage, Unruhe und Hoffnung, vom ersten Anfange bis zum Ende.

Der Bass durchweg in festgezeichneter Gleichmässigkeit der Taktart, öfters in steigendem und [illegible] Gange der Gegenbewegung wechselnd, schwillt an einzelnen Stellen gewaltig ein. Ueber

* Rechnet man Chor und Orchester in doppelter Aufstellung [illegible] Vorhandensein zweier Orgeln gerechnet, wie [illegible] kann.

** Aus Mendelssohn Vorlesungen über J. S. Bach's Matthäus-Passion.

ihm bewegen sich in scharf abgegliedertem Rhythmus die beiden Orchester, welche sich in den Zwischensätzen miteinander zu grossen Tonmassen verbinden. Flöte und Oboe erheben sich in seltsam trüber Melodie über dem in klagender Bewegung daherschreitenden Quartett der Streich-Instrumente. Durch den unruhig fortstrebenden Gang der beiden Hauptmassen, durch das Helldunkel dieses wunderbaren Tonbildes strahlt wie klarer Lichtschein die Hauptmelodie des Chorals: „O Lamm Gottes", in welche auch die beiden Orgeln einstimmen. Hie und da wogt die erste Violine über dem scharf abgezeichneten klagenden Gesang der Blas-Instrumente in weicheren Tonformen in die Höhe, bis die gegen einander gestellten Massen mit den Worten: „Sehet ihn aus Lieb' und Huld Holz zum Kreuze selber tragen", unter der Strophe des Chorals: „Erbarm' dich unser, o Jesu!" zu einer grossen Gesammtwirkung zusammengefasst und zum Schluss geführt werden.

Dies sind die äusseren Mittel, durch die Bach das in ihm lebende Bild darzustellen bemüht gewesen ist. Aber wie gross und unvergleichlich sie sein mögen, sie werden weithin überboten durch den Gedankenreichthum und tiefen Gehalt dessen, was er uns gezeichnet hat. Der Bräutigam ist es, den die klagende Menge auf dem Kreuzwege erblickt, dem sie forschend, fragend, von tiefster Mitempfindung durchdrungen, auf der schweren Bahn seines Leidens nachfolgt. Nicht blos das Leidende, Antheilnehmende erregt uns. Der Lichtschein der Versöhnung giesst aus den düsteren Wolken, die den Horizont umhüllen, in dem schönen Choral: „O Lamm Gottes unschuldig" die ersten Strahlen der Erfüllung aus, neben dem Leiden die Erlösung, über der klagenden Unruhe der bewegten Menge die Herrlichkeit des Herrn in seiner Zukunft!

Wie ein riesiges Portal eröffnet dieser Chor den Eingang in den Wunderbau des grossen Kunstwerks.

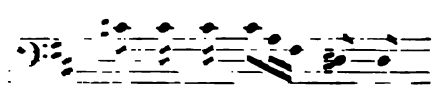
Unmittelbar an ihn schliesst sich der Beginn des Evangeliums.

Die Recitative desselben findet man in einer höchst eigenthümlichen, in hohem Grade vollendeten, überall den Worten der heiligen Schrift und ihrer Bedeutung auf das Allerengste folgenden Declamation, in damaliger Weise von dem Klavier (oder der Orgel) und dem Bass begleitet. Nur an wenigen Stellen tritt jene Art von musikalischer Malerei ein, welche Bach so sehr liebt, und die er in den Arien und Chören oft in so eigenthümlicher Weise angewendet hat. Es ist dies vorzugsweise in der merkwürdigen Stelle der Fall: „Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: „Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen.“ Und ging hinaus und weinte bitterlich.“*

Hier wird eine fast bildliche Darstellung des Gefühlsausdrucks gegeben, deren Schönheit und Grösse unübertroffen ist, und welche sich in ihrer grösseren

* Man kann mit Miesewius (S. 6 a. a. O.) darüber einverstanden sein, dass Bach in der angeführten Figur für das Krähen des Hahnes nicht eine anti-komische, die tiefe Wirkung des Gesammtbildes paralisirende Malerei habe geben wollen. Dennoch wird man zugestehen müssen, dass die Wendung

wohl eher eine Uebertreibung dieser Malerei, als den Gedanken der Warnung ausdrückt. Hätte Bach das Letztere beabsichtigt gehabt, so würde er unter Warnung des Herrn Recit. Nro. 22 dieselbe Form nicht in so deutlicher Weise umgekehrt angewendet haben. Hier nämlich heisst es



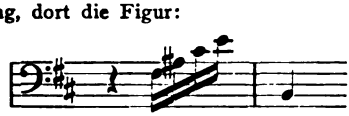
Einfachheit über die ähnliche Stelle der Johannes-Passion weithin erhebt. Aehnlich behandelt ist das Recitativ bei den Worten: „Und fing an zu trauern und zu zagen", in welchen der Ausdruck der Trauer in rührendster und zugleich höchst eigenthümlicher Weise an uns herantritt. Zu dem Worte: „Dass sie ihn kreuzigten" hat Bach eine Figur gegeben, welche malerisch bezeichnend ist. Im Uebrigen herrscht die grösseste Einfachheit vor.

Erst als das grosse Drama vollendet und der Herr verschieden ist, als die Erde bebt und Jehovah im Sturme der empörten Natur es bezeugt, dass Christus sein Sohn gewesen sei, lässt Bach auch den Evangelisten aus der erzählenden Weise heraustreten. Die Worte: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stücke" u. s. w. erheben sich zu dramatischer Hoheit, getragen und belebt von der in allgewaltiger Aufregung daherstürmenden Begleitung der Bässe.

Bach hat auch in dieser Passion dem Sänger des Evangelisten eine ausserordentlich schwere Aufgabe zuertheilt. Abgesehen von dem stimmlichen Umfange, den dieselbe in Anspruch nimmt, erfordert sie Ruhe und Grösse der Auffassung, Klarheit und Sicherheit der Aussprache und der Declamation und ein abso-

---

Auch in der Johannis-Passion findet man bei dieser Stelle eine ähnliche Malerei, zwar nicht in der Singstimme, wohl aber in dem begleitenden Basse. Auf die Worte: „Und alsbald krähte der Hahn" folgt, ganz abweichend von der allgemeinen Behandlung der Recitativbegleitung, dort die Figur:



Dem sei wie ihm wolle, Bach hat dem Ernst seiner Tondichtung dadurch keinen Eintrag gethan. Hierauf kommt es allein an, und es wäre nicht erforderlich gewesen, dem der an jene Malerei glauben möchte, wie wir es thun, das Verständniss der Innerlichkeit des grossen Meisters abzusprechen.

eigenthümlich dunkler Färbung das Symbol des heiligen Blutes und seiner nie sich erschöpfenden Wunderkraft gezeichnet. Der evangelische Glaube, welcher den Priester nicht allein für geweiht hält, „von diesem Blute zu trinken“, findet hier eine kräftige Bestätigung.

Wie Bach überhaupt die Malerei in der Musik liebt, so wendet er sie auch bei den Worten des Herrn vielfach an. So sogleich in dem ersten Recitativ desselben bei den Worten: „Ihr wisset, dass nach zween Tagen Ostern wird und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, dass er gekreuziget werde“, so ferner in dem merkwürdigen Gesang der Worte: „Ich werde den Hirten schlagen und die Schafe der Heerde werden sich zerstreuen“, so endlich in dem Recitativ: „Von nun an wird es geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels“, in denen, wie in einer lichtklaren Vision durch die malerische Figur des Orchesters die Darstellung der sich öffnenden Wolken angedeutet wird. Aber diese musikalische Malerei thut der Grösse und Klarheit der Darstellung im Ganzen so wenig Eintrag, als der Diction im Einzelnen. Ueberall zeichnet sich diese durch eine einfache edle Färbung aus. Der Herr steht vor uns, geschlagen, verhöhnt, die ganze Fülle des tiefsten Leidens vorahnend, das Geahnte erduldend, aber überall zugleich die heilige Natur seines göttlichen Berufes enthüllend.

Graun hat in seiner schönen Composition des Todes Jesu die Worte Christi gleichfalls melodisch in die Recitative eingeflochten. Mit Recht ist diesem Werke seit mehr als hundert Jahren*) die verdienteste

---

*) Die erste Aufführung des „Todes Jesu“ fand am 26. März 1755 statt.

Anerkennung zu Theil geworden. Wollte man indes eine vergleichende Beurtheilung eintreten lassen, so würde man in der Graun'schen Darstellung Jesu nur mehr einen schönen und edlen Menschen in schweren Leiden erkennen können, während Bach uns eben den Heiland der Welt in dem grossen Opfer für die ganze Menschheit darstellt.

Die herrliche lichtumflossene Gestalt des Erlösers steht auf diese Weise auch in der musikalischen Bildung in dem Mittelpunkt des grossen Werks. In ihr wird uns das Reine, Grosse, Erhabene in seinen edelsten, von göttlichem Geist erfüllten Formen dargestellt.

Wie ganz anders erblickt man dem gegenüber die in ihren menschlichen Leidenschaften gezeichneten Gruppen der Jünger Christi, der Priester und Aeltesten und des jüdischen Volks.

Die Jünger führt der Evangelist dreimal redend ein, zuerst mit den Worten: „Wozu dienet dieser Unrath, dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft und den Armen gegeben werden", ferner „Wo willst du, dass wir dir bereiten das Osterlamm?" und während des Abendmahls mit der Frage: „Herr bin ich's?"

Die chronologische Behandlung dieser Reden ist charakteristisch und ernst. Ihr Inhalt kurz und gedrängt. Begreiflich genug hat Bach bei den Worten der Jünger und bei den Chören der Hohenpriester und Aeltesten auch die Frauenstimmen mit verwendet.

Unvergleichlich bedeutender und vermöge ihres aufgenommenen Wortinhalts charakteristisch mehr hervorragend sind die Chöre der Juden. Unter diesen sind zunächst die Reden der Priester und Aeltesten zu betrachten.

Sie sind meist doppelchörig gesetzt, von beiden Orchestern begleitet. Unter ihnen ist der erste: „Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr

werde im Volke“ der bedeutendere. Bei der Berathung der Priester, wie sie Jesum mit List greifen und tödten möchten, tritt ihnen das Bedenken entgegen, ob das Volk den Mord an dem Festtage billigen werde. Denn sie wussten, dass Jesus von Nazareth, den sie verfolgten, einen grossen Anhang im Volke hatte. Bei einer, die innerliche Erregung und Ungeduld der handelnden Gruppe lebhaft bezeichnenden Orchesterbegleitung drückt sich in dem Charakter des Tonstücks der feste Wille aus, den Herrn zu verderben. Aber die Scheu vor dem Volke, in dessen Namen sie handeln wollen, hält die böswillige Menge ab, das Osterfest zum Zeitpunkt ihres verbrecherischen Planes zu wählen. In dem engen Raume von 6 Takten zeichnet Bach diese eigenthümliche Situation mit meisterhafter Sicherheit. Herr des Ausdrucks und der Form, lässt er in 4 Takten die beiden Chöre in gleichmässig wirkendem Strome und in rhythmischer Gliederung mit einander in ihrer Ueberlegung wechseln, bis sie zuletzt in kurzer Steigerung sich wie in fest gewonnenem Entschlusse zu einer grossen Gesammtmasse zusammenfinden.

Der zweite Priesterchor, welcher dem bereuenden Verräther Judas erwidert: „Was gehet uns das an?“ ist ganz entgegengesetzter Natur, kurz, abweisend, fast verhöhnend. Dem bitteren Vorwurfe: „Ich habe übel gethan, dass ich unschuldig Blut verrathen habe“ wird keine Beachtung geschenkt. Denn die Priester wussten ja zuvor, dass Christus unschuldig sei. Mit List hatten sie ihn greifen und tödten wollen. Das ist ihnen gelungen. Das Werkzeug wird bei Seite geworfen.

Diesem Chor folgt im Verlauf der Erzählung des Evangelisten ein sieben Takte langer, von zwei Bassstimmen gesungener Satz: „Es taugt nicht, dass wir sie (die Silberlinge) in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld“, in welchem mit

[illegible] die formale Scheinheiligkeit des Phariseerthums dargestellt wird.

Die dem von den Evangelisten den Priestern und Aeltesten in den Mund gelegten Worte fallen im Wesentlichen mit dem Charakter derjenigen Chöre zusammen, welche dem jüdischen Volke angehören. Diese Volkschöre, welche in dem zweiten Theile des Werks die vorherrschende Tonmasse bilden, sind aufgeregter, wilder, fanatischer gehalten als die der Priester. Während dort Hochmuth und Bosheit im pharisäischen Gewande der Ehrbarkeit daherzuschreiten scheint, bricht hier der Strom der Leidenschaft in wilden Flüchen frei hervor. Hier bindet keine Rücksicht, hier verhüllt sich die blinde Wuth nicht. Offen tritt sie an das Licht und stürzt sich auf ihr Opfer. Christus, der Wehrlose, ist verrathen, gefangen, gebunden, schutzlos der rohen Menge gegenübergestellt. Zuerst noch schüchtern auftretend, wächst mit dem Rausche deren Muth und Bosheit.

Der Hohepriester nach dem Verhöre Jesu zerreisst sein Kleid: „Er hat Gott gelästert. Was bedürfen wir weiter Zeugniss? Was dünket euch?“ Ihm antwortet das Volk mit den Worten, mit welchen das grosse Verbrechen begonnen wird: „Er ist des Todes schuldig“. Aber nicht Ueberzeugung und fester Wille werden hier ausgedrückt. Zerstreut, wie in Unsicherheit, scheint ein Theil der Menge auf den andern zu horchen. So treten die Stimmen vereinzelt, gewissermaassen fragend nach einander ein. Erst später gewinnt die Melodie den Charakter der Festigkeit. Fünf Takte reichen für die geniale Zeichnung dieses achtstimmigen Chors aus. (Siehe S. 108 und 109.)

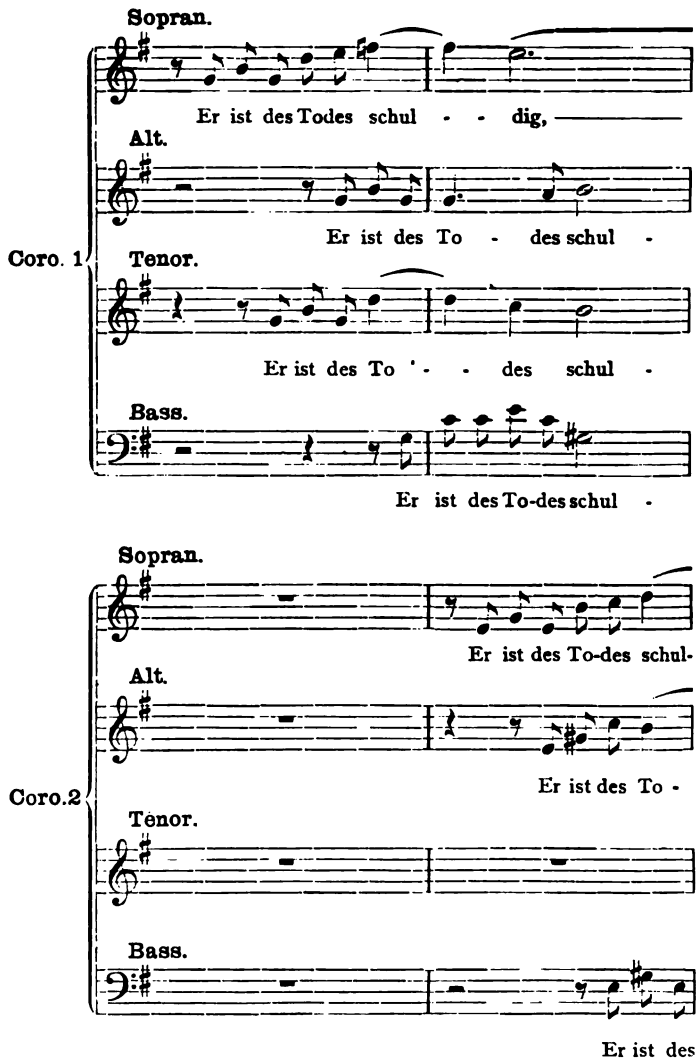
Von hier ab ist die Bahn gebrochen. Die Schranke ist gefallen, vor der die Menge bis dahin zaudernd gestanden hatte. Der wilde Strom des zügellosen Fanatismus quillt über. Sie speien ihm in das Angesicht und schlagen ihn mit Fäusten, und ihn ver-

höhnend fragen sie: „Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?“ Der Ausdruck des Hohns und wilder Grausamkeit spricht aus jedem Ton, aus jeder Harmonienfolge. Von allen Seiten her hört man die tobende Menge den Wehrlosen umstürmen, mit Fragen, Schlägen, Hohn und Spott ihn überhäufend. Beide Chöre überbieten sich in wuthsprühenden Angriffen und in von starken Rhythmen getragenen Contrasten.

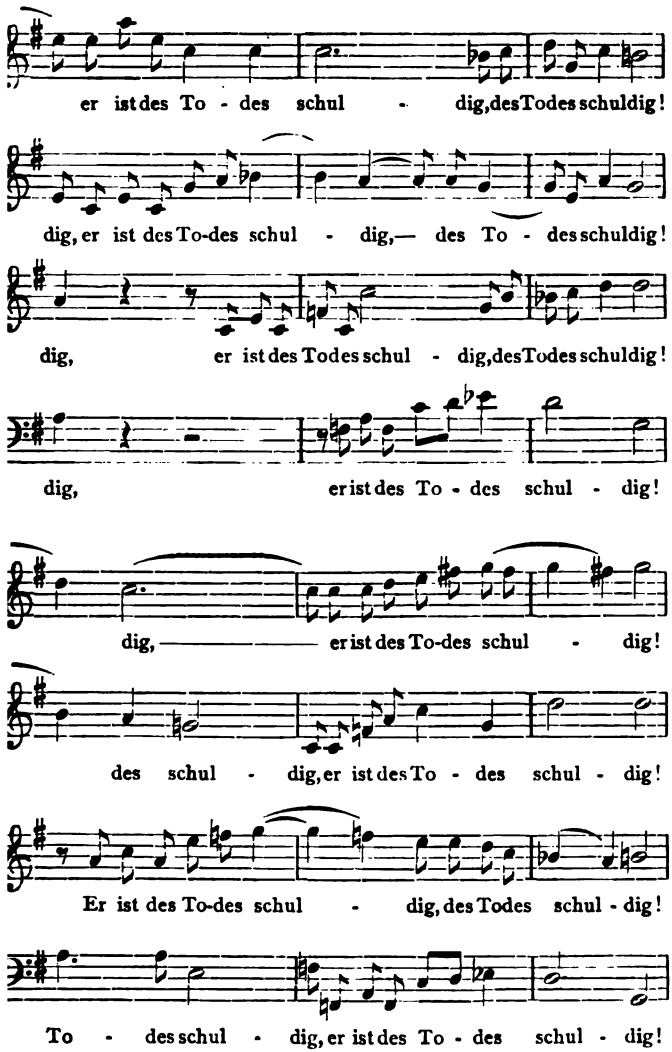
Der Strom der Empörung tobt weiter fort.

Als der Landpfleger die Juden fragt, ob er ihnen Christum oder Barrabam losgeben solle, antwortet das ganze Volk, in wild misstönendem kurzem Schrei, wie aus einem Munde: „Barrabam!“ Und als er ferner fragt: „Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?“ da schreit die fanatische Menge ihr: „Lass ihn kreuzigen!“ Dies Stück malt in erschreckender Klarheit den nach Blut dürstenden wilden Hass, die concentrirte, schnell sich steigernde Wuth, welche das Aeusserste daransetzt, um das Aeusserste zu erreichen. Jene langgezogenen, seltsam gestalteten wilden Tongänge, die von den vier Stimmen nacheinander aufgenommen werden, tönen in der Gegenwirkung zu den in selbständigem Gange dahinschweifenden Flöten wie der Schrei wilder Thiere, deren Wuth durch den Geruch des Bluts entflammt wird. Diesem Ausbruch der Volkswuth gegenüber hat Bach unmittelbar den Choral: „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ zu der schönen Melodie: „Herzliebster Jesu“ folgen lassen, dessen sanfte Harmonie den kurz abgerissenen Schlussaccord des Chors aufnimmt.

Man kann den künstlerischen Takt nicht genug bewundern, mit welchem der alte Meister gerade in die Düsterheit der Leidenschaft plötzlich den Lichtschein der christlichen Liebe hereinleuchten lässt, wie er dadurch von der äussersten Grenze der Aufregung



zur Ruhe und zur Andacht zurückführt. Ohne die Wirkung der Choräle wäre die Passionsmusik in der That ein wild aufgeregtes, von allen Leidenschaften erfülltes Tonbild geworden.



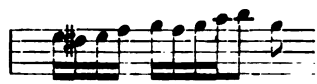
Auf die weitere Frage des Pilatus: „Was hat er ınn Uebels gethan?“ lassen die Juden statt jeder deren Antwort ihr: „Lass ihn kreuzigen“ noch ımal erschallen. Bach lässt den vorigen Chor un-

verändert zum zweiten Male vorübergehen. Den Ausbruch fanatischer Wuth noch greller zu malen vermochte er nicht. Und doch fand er in der Erhöhung des Satzes um einen Ton das Mittel, ihn einschneidender hervortreten zu lassen.

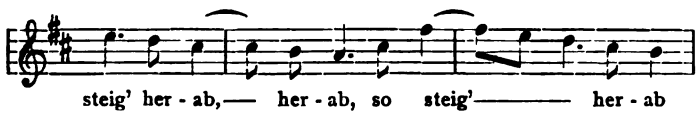
Pilatus nimmt Wasser, wäscht sich die Hände vor dem Volke und spricht: „Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten.“ Da antwortet das ganze Volk: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder.“ Ein in freier Gegenbewegung aller Stimmen fugirter vierstimmiger Satz von der höchsten Meisterschaft, in wild drohender Declamation und der scharf ausgeprägtesten Charakteristik! Hier hat der Fanatismus des Volks seinen Gipfelpunkt erreicht. Es bedarf des Terrorismus nun nicht mehr. Der Wille der Menge ist geschehen, der Herr verurtheilt. Hiermit ändert sich auch der musikalische Charakter. Der folgende kurze Satz: „Gegrüsset seist du, Judenkönig!“ ist nicht in dem wuthsprühenden Tone der vorhergehenden Chöre gehalten. Es liegt eine gewisse Befriedigung in dem Hohn, mit dem der Volkshaufe sich vor dem blutenden, bleichen, gemarterten Manne im Purpurmantel, mit der Dornenkrone auf dem Haupt und dem Rohrscepter im Arme beugt. Von allen Seiten her wird der Spott über ihn ausgegossen. In dem harmonischen Fluss eines melodisch wirkenden kurzen Satzes begegnen sich die beiden Chöre, bis sie sich in bezeichnender Weise bei dem Worte: „König“ zu gellender Dissonanz zusammenfinden.

Nun ist der Herr nach schwerem Leidensgange gekreuzigt. Und der Haufe zieht wiederum höhnend an ihm vorüber und lästert ihn: „Der du den Tempel Gottes zerbrichst und baust ihn in drei Tagen, hilf dir selber! Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz.“ Auch hier

ist der Hohn und Spott gegen das wehrlose, am Kreuz hängende Opfer in Meisterzügen wiedergegeben, welche sich nicht nur in der dramatischen Gesammtwirkung dieses herrlichen Doppelchors, sondern auch in dessen Einzelheiten darstellen. Man betrachte nur die durch alle Stimmen in die Höhe wallende Figur zu dem Worte: „bauest“

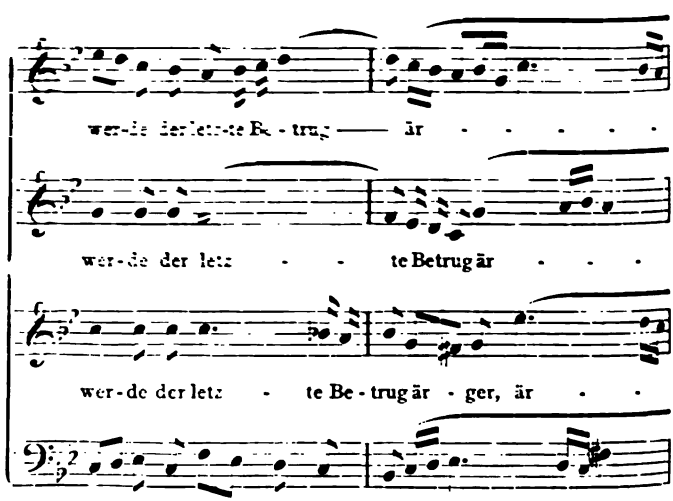


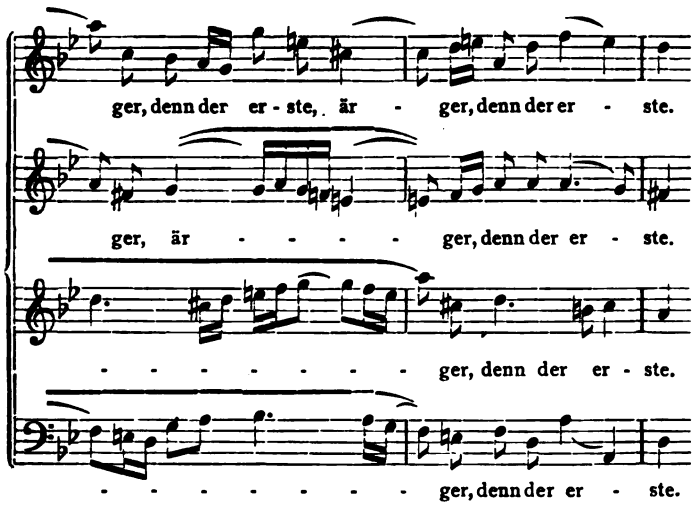
und das auffallend syncopirte, sich von oben herabsenkende: „so steig herab“



Aber nicht bloss das Volk, auch die Hohenpriester, Schriftgelehrten und Aeltesten ziehen am Kreuz vorbei und spotten sein: „Andern hat er geholfen und kann sich selber nicht helfen“ rufen sie in getrennt sich begegnenden, stark rhythmischen Chören dem Dulder hinauf. Mit den Worten: „Ist er der König Israels“ fällt ein auf stolzer Melodie fugirtes Thema ein, das mit den Worten: „So steige er vom Kreuz herab“ in die analoge Figur des vorigen Chors zurückfällt und mit neu ausbrechendem boshaften Hohn: „Er hat Gott vertraut, der erlöse ihn, lüstet's ihn“ u. s. w. dem kräftig und fest gezeichneten, einstimmig gesungenen Schluss entgegen eilt, „denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn!“ Ueberall und in allen 8 Stimmen bis auf diesen Schluss hin, dessen Härte so wohlthätig durch das in weicher Melodie klagende Recitativ: „Ach Golgatha“ ausge-

gleichen wird. dieselbe Zeichnung und Charakteristik, welche sich in einem fast unglaublichen Maasse mit der formalen Herrschaft über die Tonmassen verbindet. Denn nie wird in dem brausenden Strome aller dieser Töne in ihrer leidenschaftlichen Wildheit und Aufregung auch nur für einen Augenblick das Maass der Schönheitslinien überschritten, nirgend die Würde verletzt, die dem Heiligthum Gottes gebührt, zu dessen Ehre der Meister das Werk geschaffen hat. Nirgends finden wir Unruhe, Hast, Ueberstürzung! — So spricht sich der grosse Styl des Meisters denn auch in dem letzten Chorsatze der Hohenpriester und Pharisäer aus: „Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verführer früher sprach, da er noch lebte: Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen", in welchem sich der ganze Hochmuth des gesättigten Rachegefühls, aber auch die Besorgniss ausdrückt, dass eben das Ende des Trauerspiels nicht in dem Sinne der Urheber desselben eintreten möchte. Die Worte: „Und werde der letzte Betrug ärger als der erste"

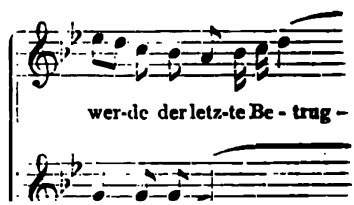




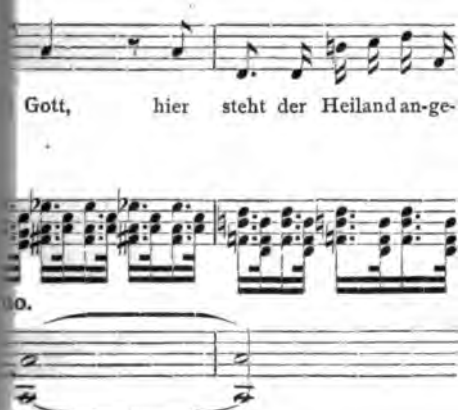
sind in unruhiger Gegenbewegung der Stimmen geschrieben, welche in figurirter seltsamer Melodie die Furcht des bösen Gewissens deutlich erkennen lassen, das sich nur mühsam hinter den hohen Reden verbirgt und die äussere Macht zu ihrer Sicherheit um Hilfe anruft.

Alle diese Chöre tragen ein dunkles Colorit. Sie machen zum grossen Theil den Eindruck von Nachtstücken. Auf düsterem Grunde erblickt man im rothen Scheine der Fackeln und des Feuers verzerrte Gesichter, wilde, fremdartige Gestalten. Wo das Licht des Tages hereinbricht, da ist es wie von einem grauen Flor umschleiert. Ueberall erkennt man das alte Judenthum in der Zersetzung, die das priesterliche Regiment darüber gebracht hatte. Man erkennt aber auch in dem Volke, das Bach dargestellt hat, jene mächtige Gewalt, die, wo sie entfesselt daherfluthet, keine Schranke achtet und göttliches und menschliches Recht höhnend zerbricht. Bach lebte in einer Zeit, in der das Wort „Volk“ nur einen beschränkten Gattungsbegriff bezeichnete. In wahrhaft bewunderungswürdiger Weise hat er, weit über das Vorstel-

letzt, die dem Heiligth
Ehre der Meister das V
finden wir Unruhe, Has
sich der grosse Styl de
lezten Chorsatze der Hol
„Herr, wir haben g
räther früher spracl
will nach dreien Ta
in welchem sich der gan
Rachegefühls, aber auc
dass eben das Ende des
Sinne der Urheber dessel
Worte: „Und werde der
der erste“



zu jener unheilvoll tobenden, von fa-
gegen den Erlöser überschwellenden
chen Volks in einen sanften, demuths-
egensatz. Wird nicht der Eindruck
tivs: „Du lieber Heiland du“ für
ch sein, an dem das Werk zum
bergeht? Zwei Flöten in melodisch
ge über dem in kurzen Noten mar-
zu der einfach rührenden Decla-
ne elegische Grundstimmung über,
bender gedacht werden kann. Jene
zu dem Recitativ: „O Schmerz,
gequälte Herz“ (2 Flöten, 2 Oboen
nkt auf dem Grundton), muss sie
cht aus düsterem Nachthimmel in
ineinleuchten, in der der Herr aus-
e ist betrübt bis in den Tod?“
de Gemeinde, im Gebet neben ihm,
tniss ausspricht: „Ich, ach, Herr
verschuldet, was du erduldet!“
ferner das merkwürdige Recitativ:
“:



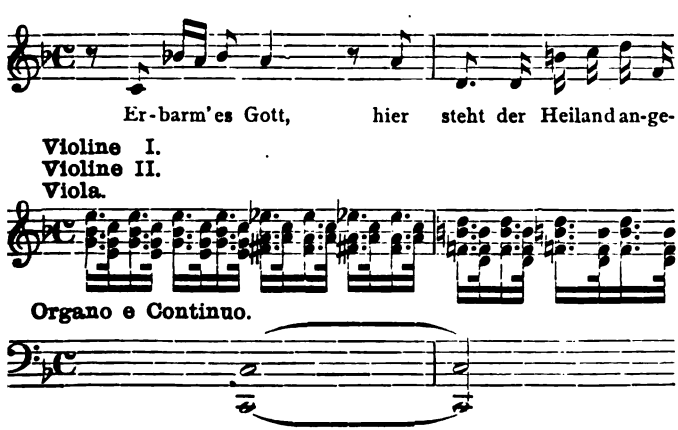
lungsvermögen seiner Zeit hinaus, das Volk als solche und zugleich das jüdische Volk in seiner Besonderheit gekennzeichnet.

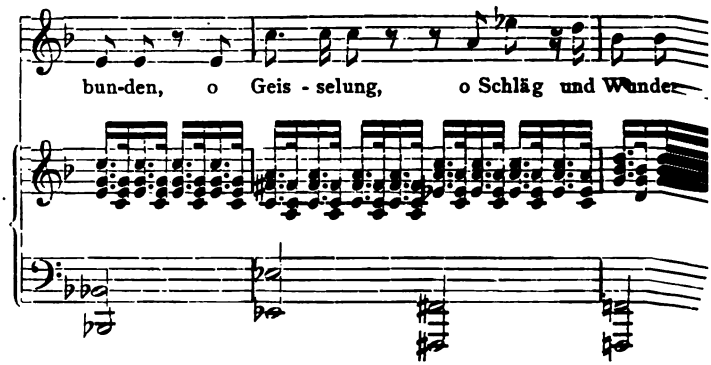
Einen ganz entgegengesetzten Charakter findet man naturgemäss in den Stimmen aus der Gemeinde ausgedrückt. Die grosse Aufgabe, welche diesen Chören und Einzelnsätzen zuertheilt war, in denen die Mitleidenheit des Christenthums bei dem Todesgange des Herrn, die Hoffnung, die Liebe, der Glaube wechselnd ihren Ausdruck finden, welche sich als beruhigender Gegensatz gegen den wildbrausenden Strom des Judenthums um den Herrn und Heiland gruppiren sollten, ist in einer Weise gelöst, welche auf die höchsten Höhen der Kunst führt. Die Form dieser Stücke, wo sie nicht in chormässiger Behandlung auftreten, ist theils die der Recitation, theils die der Arie.

Die Recitation ist völlig abweichend von den Recitativen des Evangeliums, durchweg melodisch und in gebundenem Charakter gehalten und in äusserst eigenthümlicher Weise mit orchestraler Begleitung versehen, deren Motive in allen Formen und Modulationen streng und fest durchgeführt werden: In den Cantaten und in der Johannis-Passion bezeichnet Bach die derartigen Musikstücke als „Arioso". Sie sind ein klarer Spiegel der Empfindungen, welche in der christlichen Gemeinde durch die im Evangelium dargestellten Situationen bedingt werden. Die Mittel, mit denen Bach diese Meisterwerke der Empfindung geschaffen hat, sind sehr einfach. Zwei Flöten oder zwei Oboen über dem Bass, oder eine Solo-Violine neben dem Quartett, eines weiteren Aufwandes hat er dazu nicht bedurft. Und doch, welch ein reicher Schatz von tief gläubigem, ernst christlichem Gefühl ist in diesen, von dem Meister, wie es scheint, mit Vorliebe behandelten Stücken niedergelegt! Wie reden sie in rührenden Melodien, in den edelsten Wendungen, die die Tonkunst erfinden konnte: Wie

ellen sie sich zu jener unheilvoll tobenden, von fa-
ıtischem Hasse gegen den Erlöser überschwellenden
:enge des jüdischen Volks in einen sanften, demuths-
›ll gläubigen Gegensatz. Wird nicht der Eindruck
:s ersten Recitativs: „Du lieber Heiland du“ für
den unvergesslich sein, an dem das Werk zum
'sten Male vorübergeht? Zwei Flöten in melodisch
rtlaufendem Gange über dem in kurzen Noten mar-
rten Bass leiten zu der einfach rührenden Decla-
ation und in eine elegische Grundstimmung über,
ie sie nicht erhebender gedacht werden kann. Jene
agende Melodie zu dem Recitativ: „O Schmerz,
.er zittert das gequälte Herz“ (2 Flöten, 2 Oboen
›er dem Orgelpunkt auf dem Grundton), muss sie
cht wie Sternenlicht aus düsterem Nachthimmel in
e trübe Stunde hineinleuchten, in der der Herr aus-
ft: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod?“
ährend die bebende Gemeinde, im Gebet neben ihm,
ıs reuige Bekenntniss ausspricht: „Ich, ach, Herr
:su, habe dies verschuldet, was du erduldet!“

Man betrachte ferner das merkwürdige Recitativ:
:rbarm es Gott“:



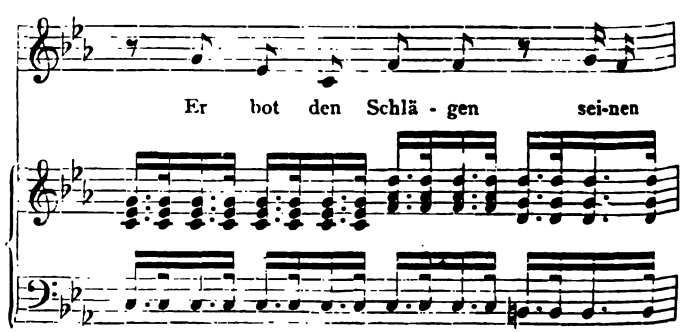


dessen scharf gezeichneter Rhythmus mit der so gewaltig wirkenden Declamation Hand in Hand geht! Man glaubt in dieser einschneidenden Figur die Geisselschläge zu vernehmen, unter denen der Herr zu bluten beginnt.*)

Möge noch das Recitativ: „Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha" (2 Oboi di caccia halb in gehaltenen Tönen, halb in klagender Figur über den gebrochenen Accorden des Cello) mit seinem schmerzlich dumpfen Charakter, ebenso der schöne Satz:

---

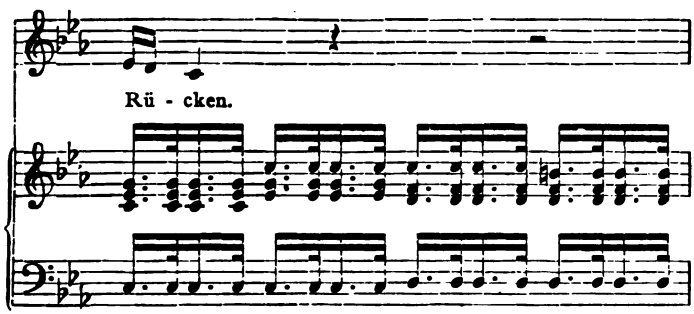
*) Wir finden als höchst interessanten Vergleichspunkt in dem zweiten Theil von Händel's herrlicher, gleichfalls dem Alt zugetheilter Arie im Messias: „Er bot den Schlägen seinen Rücken"



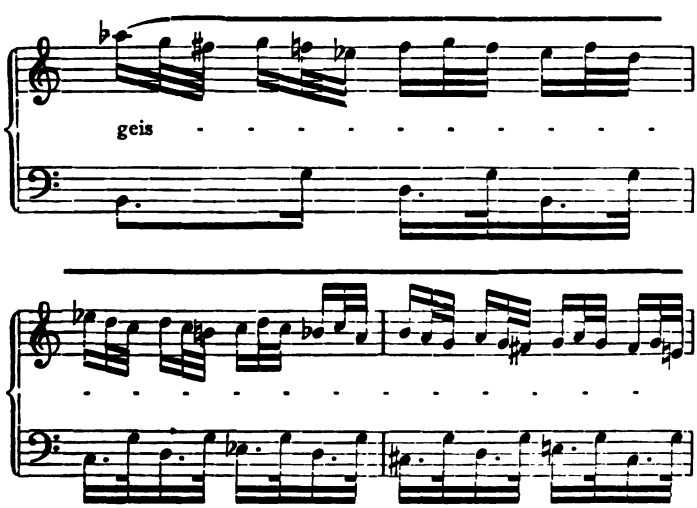
„Am Abend, da es kühle war“, erwähnt sein, aus welchem der Hauch des Friedens und einer heiligen Ruhe spricht, nach dem düsteren Sturme, der soeben daher getobt hat, der Gnadenblick der Versöhnung von oben her!

In der Regel sind diesen Recitativen Arien angehängt, welche aus ihnen gewissermaassen in einem

---

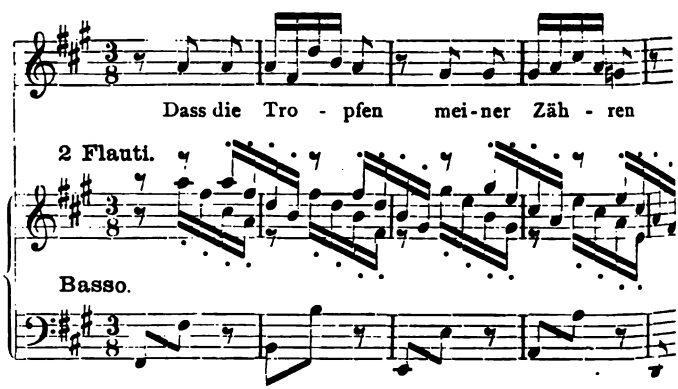


bei Schilderung derselben Situation eine fast gleiche Behandlung in dem Orchester wieder. Ebenso ist derselbe Rhythmus zu der gleichartigen Stelle der Johannis-Passion angewendet.

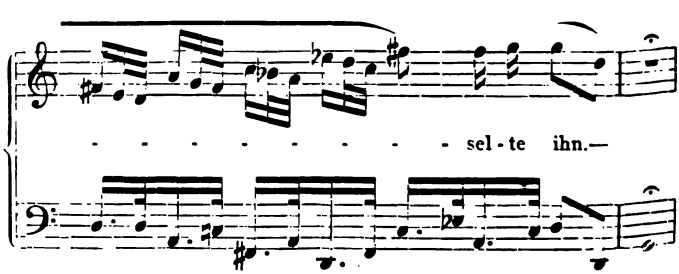


Gedanken herauswachsen. In dem Bestreben, die Einheit des Charakters festzuhalten, hat Bach diese Arien fast durchgängig von denselben Instrumenten begleiten lassen, die er den vorhergehenden Recitativen gegeben hatte. Nur in einem Falle (in der Tenor-Arie „Geduld, Geduld", deren Begleitung dem Violoncell und der Orgel gegeben ist) ist er hiervon abgewichen.

Mag die Form dieser Arien zum Theil veraltet sein, so finden sich doch in ihnen Züge wunderbarster Gestaltung und einer individuellen Plastik vor, wie sie nicht eigenthümlicher hätten gedacht werden können. Es sei erlaubt, in dieser Hinsicht auf die Flötenbegleitung des zweiten Theils der Arie: „Buss und Reu"



zu den Worten: „dass die Tropfen meiner Zähren" aufmerksam zu machen, ebenso auf den sprechenden



usdruck der Sopran-Arie in H-moll zu dem oft wie-
rholten, stets in neuen Wendungen gesteigerten
xte: „Blute nur“, der so unübertrefflich schön die
utende Wunde in dem Herzen Jesu darstellt.

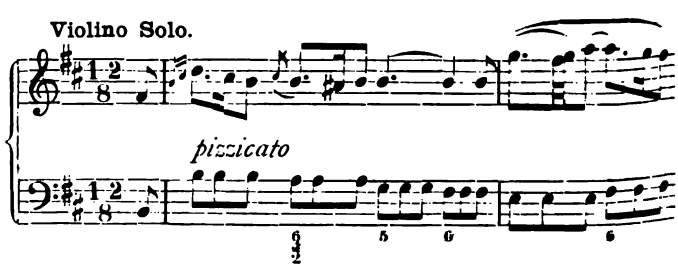
Freilich darf man in den Arien Bach's ebenso-
enig als in irgend einem seiner sonstigen für die
irche bestimmten Tonstücke eine Unterhaltungs-
usik suchen. Man findet in ihnen auch nicht die
einste Concession für die Sänger, oder wenn man
ll, für die Singstimme. Die Melodie ist den strengen
rderungen der Declamation und des Ausdrucks, so-
e des, dem ganzen Werke innewohnenden Gesammt-
arakters untergeordnet, nirgends auf äusseren Glanz
er sinnlichen Effect berechnet. Daher sind die Arien
ch in Bezug auf die Gesangstechnik zum Theil
sserordentlich schwer auszuführen.

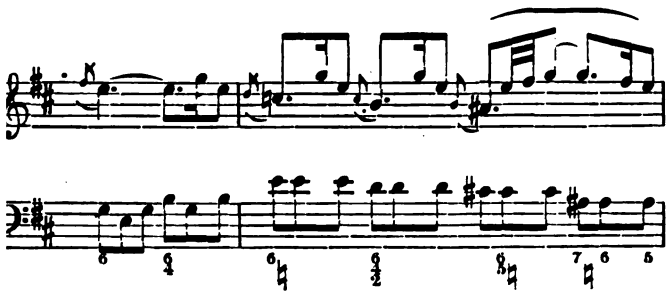
Im Allgemeinen pflegt, wie bereits früher erwähnt
, im Publikum eine grosse Abneigung gegen die
ch'schen Arien vorhanden zu sein. Der Grund hiefür
gt in dem Gesammtcharakter derselben, zum Theil
lleicht auch in dem Unvermögen unsrer Zeit, die
lende Begleitung richtig zu ergänzen. Für eigent-
he Sänger hat Bach nie componirt, obschon er mit-
ter die Schwierigkeiten auf das Aeusserste ge-
igert hat. Die zu seiner Zeit modernen Arien, welche
in Dresden sehr wohl kennen gelernt hatte, nannte
„artige Liederchen“. Seine Arien sollten, wie
l seine christlichen Musiken, Theile einer gottes-
enstlichen Feier sein, und nur von diesem Stand-
nkt aus, der in dem Herzen Bach's ein sehr strenger
ar, dürfen sie beurtheilt werden.

Solcher Art sind die Schönheiten, die wir grade
einigen der Arien des vorliegenden Werks finden.
ber es sind ihrer auch darunter, die weit über diesen
andpunkt hinaus eine bleibende Bedeutung in der
unstgeschichte in Anspruch nehmen dürfen. Dahin

gehört zunächst die Tenor-Arie: „Ich will bei meinem Jesu bleiben“, welche mit dem Recitativ „o Schmerz“ den Worten des Herrn: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod. Bleibet hier und wachet bei mir“ folgt. Die Stimmführung der obligaten Oboe zu dem begleitenden Bass (nur für diese beiden Instrumente mit der Orgel ist das Stück gesetzt) und dem Tenorgesang ist an sich ein contrapunktisches Meisterwerk. Ueberwogen aber wird dies durch die schön gezeichnete gefühlvolle Melodie, deren weicher Charakter gegen den mit der Begleitung des Streich-Quartetts in rhythmischer Gliederung dazwischen tretenden melodischen Chor: „So schlafen unsre Sünden ein“ in einen wohlthuenden Gegensatz gebracht ist. Es ist ein Lichtblick in tiefer Nacht, der aus diesem herrlichen Satz hervorleuchtet. Der Herr wacht und betet. Wir sollen mit ihm wachen, dass unsre Sünden uns verlassen.

Mehr noch als diese tritt die Alt-Arie: „Erbarme dich“ hervor, deren ausdrucksvoller Inhalt zu dem Edelsten und Vollendetsten gehört, das überhaupt jemals auf dem Gebiete der Tonkunst geschaffen worden ist. Mit wunderbar ergreifendem Gefühl beginnt nach den Worten der Verläugnung Petri: „Und ging hinaus und weinte bitterlich“ der rührende Klagegesang in dem Solo der ersten Violine.





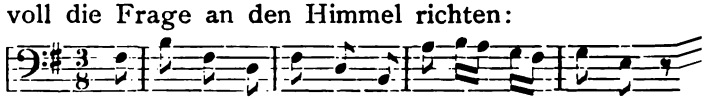
Die Zerknirschung eines frommen, von tiefster eue erfüllten Herzens kann nicht edler, nicht weicher d eindringlicher dargestellt werden, als durch diese n reicher Melodie und der feinsten Harmonik über-ellende Tonschöpfung. Durch den Hinzutritt der sangsstimme wird dieselbe zum frommen Gebet ioben, das in ergreifenden Wendungen demüthig d thränenvoll in die innerste Seele dringt. Aber r Meister will die Zerknirschung der Reue und des fen Schmerzes nicht ohne Trost und Erhebung sich bst überlassen. Durch den sich unmittelbar an das rhallende Solo der Violine anschliessenden schönen oral: „Bin ich gleich von dir gewichen“ weiss diesem Abschnitt einen versöhnenden, frommen oschluss zu geben.

Wie in diesen Recitativen und Arien, sowie in m ersten grossen Eingangschor die Stimme aus der ristlichen Gemeinde vorzugsweise in dem Ausdruck r leidenden, mitfühlenden, den Herrn auf dem Kreuzes-ge begleitenden Empfindung als das lyrische Ele-ent der grossen Tonschöpfung erkennbar werden, erhebt sich dieser Ausdruck in dem Augenblick, welchem der Verrath sich der Person Jesu bemäch-gt hat und dieser der ihn umgebenden Gemeinde trissen, in die Gewalt seiner tödtlichen Feinde ge-fert wird, zu lebendigerem Schwunge, zu wirklich amatischer Hoheit. Ein Tonsatz nur ist es, in dem eser Charakter mit wunderbarer Gewalt sich aus-

spricht. Aber dieser eine Tonsatz gehört dem Höchsten und Grossartigsten an, das überhaupt je geschaffen worden. Um ihn betrachten zu können, treten wir noch einmal zu dem auf dem Oelberge betenden Christus zurück. Judas, der Verräther, hat die Häscher und Knechte des Hohenpriesters dorthin geleitet. Der Herr wird gebunden. Man führt ihn fort. Die trostlose Gemeinde sieht der traurigen Handlung zu, ohne sie hindern zu können.

Zwei Stimmen (Sopran und Alt) erheben sich und klagen theils in verschlungenen Wendungen, welche das Fortführen Jesu in den Banden der Häscher zeichnen, theils in melodisch trauriger, gleichmässig fortschreitender Bewegung, von dem ersten Orchester (ohne Bass und Orgel) begleitet. Ein Theil des Chors, ohnmächtig zum Helfen, und doch zu bewegt, um das Unerhörte schweigend mit ansehen zu können, fällt mit ängstlichem, unruhig drängendem Ausruf: „Lasst ihn, haltet, bindet nicht!“ dreimal in den klagenden Gesang der Einzelnstimmen ein. Da übermannt Alle das empörende Gefühl, dass einer der ihren, ein Jünger Christi es gewesen, der den Verrath begangen, den Herrn in die Gewalt seiner Feinde gebracht hat.

Unter diesem Gefühl verschwindet die Empfindung der Trauer, und plötzlich im Uebermaass der Erregung schwillt der zurückgehaltene Zorn laut auf. Das beleidigte Gefühl der christlichen Gemeinde durchbricht die Schranken ängstlicher Scheu und demüthiger Hingebung. Mit leidenschaftlicher Gewalt hört man, zuerst in den einzelnen Stimmen, dann in gegen einander wirkenden mächtigen Tonmassen, verzweiflungsvoll die Frage an den Himmel richten:



Wie Feuerstrahlen von oben her sprüht es in den Singstimmen und den diese stützenden Blase-Instru-

ıenten herab, wie rollende Donner antworten die ·ässe aus der Tiefe. So tobt der Sturm der höchsten rregung wild brausend daher, bis Chöre und Orchester ı kurzen, gewaltigen Schlägen, wie durch eine Ant-·ort aus den Wolken betäubt, plötzlich abbrechen. ine tiefe ängstliche Stille tritt in langer Pause dem ›benden Aufruhr gegenüber. Dann erheben sich die timmen von neuem zu dem Fluche: „Eröffne den ɜurigen Abgrund, o Hölle!“ Wie das Gericht es Herrn bricht über dem Verräther die Strafe des öttlichen und menschlichen Zornes herein. In wechsel-ɜitig sich steigernder Erregung, von dem Sturme eider Orchester umbraust, schleudern die Chöre das ·ild zürnende: „Zertrümmre, verderbe, ver-chlinge, zerschelle in plötzlicher Wuth der ılsche Verräther, das mördrische Blut“ in en rothglühenden Flammenschein der Feuer hinab, ie sich vor den Blicken der zürnenden Menge, wie ıs den Tiefen der Hölle her, entzünden. Es würde :hwer sein, unter den grossen Tonschöpfungen, welche ie klassischen Meister uns zurückgelassen haben, nen Satz zu finden, welcher dem, der uns soeben eschäftigt hat, an grossartiger Wirkung vorangestellt ·erden könnte. Er steht auf jener, fast unnahbaren [öhe, auf der wir auch das Dies irae aus Mozarts ·equiem bewundern. Keine äusseren Mittel sind es, ·elche dieses ausserordentliche Musikstück zu der ·igantischen Höhe gipfeln, auf die uns dasselbe fort-eisst. Keine lärmenden Instrumente sind verwendet, .en Eindruck zu erhöhen. Beide Orchester bestehen ıur aus dem Streich-Quartett, den Flöten und Oboen. \ber sie brausen mit den Stimmen der Chöre in wild-obendem Aufruhr wie ein Sturm daher, der nur durch ɜich selbst beschwichtigt werden kann, wenn der In-ıalt seiner Kräfte erschöpft ist.*)

*) Es ist schwer verständlich, wie man in der rhythmisch festen Gliederung dieses im 3/8 Takt geschriebenen Doppelchors das Motiv

Der Dichter hat den ersten Theil der Passion mit diesem Chor geschlossen sehen wollen.

Mit tiefem Verständniss hat Bach das wildaufgeregte Tonstück zu diesem Abschluss nicht geeignet gehalten. Er setzt das Evangelium bis zur Flucht der Jünger fort, um in dem Choral: „O Mensch, beweine deine Sünden gross“ dem geängsteten Gemüthe weit über die Worte seines Textes hinaus das Symbol der Erlösung zu zeigen, und so, in ächt kirchlicher und sinniger Weise, aber auch in ebenso künstlerischer Vollendung den ersten Abschnitt zu schliessen, der der Charfreitags-Predigt zur Einleitung hatte dienen sollen. Wie hätte dieser Zweck erfüllt werden können, wenn das Wort Gottes sich unmittelbar an die Aufregung jenes gewaltigen Chors hätte knüpfen müssen?

Die Bearbeitung dieses Chorals*) ist in der That eine bewunderungswürdige. Ueber einem selbständig wirkenden Orchester, das in breiter symphonischer Behandlung (2 Flöten, 2 Oboi d'amour, Streich-Quartett und Orgel) und in der merkwürdigsten Verschmelzung, Verarbeitung und Umkehrung der Motive fortdauernd die grossartigsten und zugleich sanftesten Stimmungen entwickelt, bewegt sich der nach einer der ältesten Kirchenmelodieen gesungene Chor, von dem die Oberstimme mit der Orgel als cantus firmus erscheint.

Die Behandlung dieses Chors weicht so sehr von der sonstigen Weise Bach's, die Choräle zu setzen, ab,

---

eines Walzers erblicken kann (Mosewius, Matthäus-Passion S. 44). Man hätte meinen sollen, dass keine Voraussetzung ferner liegen könne als diese, und dass Mosewius, wenn er ja dieser sonderbaren Conjectur eines eigenthümlich organisirten Musikers hätte gedenken wollen, sie in ganz anderer Weise hätte abfertigen sollen, als er dies gethan hat.

*) Bei Gelegenheit der Johannis-Passion ist bereits gesagt worden, dass dieser Choral früher den Einleitungs-Chor dieses Werks gebildet hat und von dort hierher übernommen worden ist.

lass man nothwendiger Weise zu der Ueberzeugung gelangt, der Meister habe, wie in dem grossen Eingangs-Chor, eine ganz besondere Idee zur Anschauung bringen wollen.

Der Inhalt dieses Tonsatzes erhebt sich über die Bedeutung der Kirchengemeinde hinaus bis an die Grenzen der Vision, in welcher sich, noch ehe das in den drei Unterstimmen des Chors anklingende Leiden des Herrn vollendet worden, der Gedanke der christlichen Kirche, ihrer Grösse und Milde, ihrer Glaubensfestigkeit und Liebe versinnlicht, in welcher die Erfüllung der Verheissungen wie durch Engelsstimmen von oben her verkündet wird. So ist derselbe ein fest gezeichneter Schluss für den ersten Theil dieses grossen, so tief empfundenen und so tief eingreifenden Werkes, so steht er dem schmerzerfüllten, unruhigbangen Eingangs-Chor siegreich gegenüber, so verkündet er schon bei dem Beginn der Leiden den Sieg des göttlichen Opfers. Bach hat bekanntlich in seinen kirchlichen Werken oft genug gewisse symbolische Gedanken ausgedrückt, welche sich aus der formellen Behandlung der Tonstücke, sowie aus ihrem inneren Gehalt gleichmässig ergeben. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir dem eben besprochenen Musikstücke eine derartige Bedeutung beilegen.. Nirgends konnte sie mehr an ihrem Platze sein, nirgends war sie künstlerisch erhebender entwickelt, als man es eben hier findet. So gestaltet sich dieser reiche Choral zu einem nothwendigen und vollendeten Mittelgliede zwischen dem Eingangs-Chor, dem Leiden des Herrn und der Grablegung desselben, die wir bald zu betrachten haben werden.

Ehe wir indess an diese herantreten, wird es nöthig sein, noch einen Blick auf jene edelsten und wichtigsten Theile des grossen Werks zu werfen, welche in den übrigen Chorälen dargestellt sind.

Welchen Zweck dieselben in der Organisation

dieser Tonschöpfung zu erfüllen hatten, ist bereits im Eingange angedeutet worden. Bach hat sie mit dem ihm eigenthümlichen künstlerischen Takt überall dahin eingefügt, wo ihr Eintritt mit Nothwendigkeit den Eintritt eines christlich-kirchlichen Gedankens zu bezeichnen hatte. Nicht mehr die ideale Kirchengemeinde, die menschlich leidende und menschlich fühlende ist es, die aus diesen ernsten Klängen zu uns redet. Es ist die christliche Kirche, das vollendete Christenthum, das in ihnen vor unsere Seele tritt, dessen ruhige Grösse und Erhabenheit uns in den Augenblicken der Leidenschaft, der Schwäche, des Schmerzes, der Zweifel mit dem lichtklaren Scheine heiliger Flammen umleuchtet.

Es wird nicht nothwendig sein, jeden einzelnen der vorkommenden Choralsätze einer besonderen Betrachtung zu unterziehen. Nur auf die besondere Bedeutung, welche Bach dem wunderbar schönen Passionsliede: „O Haupt voll Blut und Wunden“ in dem Werke beigelegt hat, möge hingewiesen werden. An einer andern Stelle wird ausgeführt werden, wie die besondere Eigenthümlichkeit der vierstimmigen Choräle Bach's in der charakteristischen Belebung der Mittelstimmen und in dem dadurch herbeigeführten, den jedesmaligen Worten des Textes sich genau anschliessenden besonderen Ausdruck beruht. Schon bei Besprechung der Johannes-Passion ist der Art und Weise gedacht worden, wie der Choral „Wer hat dich so geschlagen?“ in zweimal verändertem Satze in der Matthäus-Passion Verwendung gefunden hat.

Nirgends aber kann die eigenthümliche Schönheit, welche Bach in seiner Besonderheit den Chorälen verliehen, klarer hervortreten, als in dem wechselnden, die tiefsten Seiten der Empfindung anregenden Bearbeitung des genannten Passionsliedes. Das erste Mal erscheint dasselbe nach den Worten Christi: „Wenn ich aber auferstehe, will ich vor euch

ngehen gen Galiläa", in dem hellen E-dur und einfachem Satze zu den Worten: „Erkenne mich, ein Hüter" als Unterbrechung des Recitativs, das 'eite Mal gleich darauf nach Petri Gelöbniss: „Und ɜnn ich mit Dir sterben müsste, so will ich ich doch nicht verläugnen", in unveränderter 'eise, jedoch in Es-dur zu den Worten; „Ich will er bei Dir stehen". Beide Gesänge sprechen ihrem kräftigen Charakter die Tiefe des christhen Glaubens, dessen Festigkeit bis zum Tode s. Sie bereiten so die Kämpfe und Stürme vor, in ɛlchen dieser Glaube seine siegreiche Erfüllung den soll.

Und wieder lässt Bach denselben Choral an uns übergehen, als Christus den Fragen des Landɜgers sein Schweigen entgegensetzt. Der Evanist sagt: „Und er antwortete nicht auf ein ort, also dass sich auch der Landpfleger ır verwunderte. Aber die christliche Gemeinde it mit den schönen Worten: „Befiehl du deine ege" (D-dur) in dieser Choral-Melodie ein, welche, bewegter Stimmung die lange Recitation des Evanisten unterbrechend, den christlichen Sinn in der trachtung der Wege des Herrn sammelt. Und als ; Blut des Erlösers unter der Krone von Dornen i bei den Schlägen der Kriegsknechte zu fliessen ginnt, da ertönt von neuem das Passions-Lied mit ı Worten: „O Haupt voll Blut und Wunden", F-dur, einem Trauer-Hymnus gleich. Als endlich f die Worte des Evangelisten: „Aber Jesus schrie ermals laut und verschied", derselbe Choral zu n Worten: „Wenn ich einmal soll scheiden" ɜder erklingt, wenn seine trüben, tiefernsten, klagen-n Gänge den bangen Augenblick darstellen, den die hrift meldet, da fühlen wir uns in der That dicht das Kreuz herangerückt, an dem der Erlöser das ttliche Leben so eben ausgehaucht hat.

Mit dieser Betrachtung haben wir uns dem Schlusse des Werks genähert.

Pilatus hat auf das Verlangen der Priester und Pharisäer Hüter bestellt, welche das Grab bewachen sollen, in das fromme Hände den Leib des Herrn gelegt. Sie haben den Stein, der das Grab verschloss, versiegelt. Christus, der Gekreuzigte, schläft den kurzen Todesschlaf. Am Grabe aber steht die Gemeinde, in stillem Schmerz den Heimgang ihres Meisters beklagend.

In recitativisch-melodiösem Gesange, von dem choralartigen Ausruf der versammelten Menge: „Mein Jesu, gute Nacht", viermal unterbrochen, leiten vier Einzelstimmen zu dem grossen Schlusschor über.

Der kurze Gesang dieser Stimmen erklingt in mildem Ernst. In ihm ist neben dem tiefsten Schmerz jene Zuversicht ausgedrückt, welche, obschon Schmach und Tod über den Herrn in Fluthen und Strömen sich ergossen haben, doch weder an ihm, noch an seiner Zukunft zweifelt.

So führt uns Bach in den letzten Satz seines Meisterwerks ein, welcher, wie der Eingangschor, in zwei Chören und zu zwei Orchestern gesetzt ist.

Dieses Tonstück, welches in der breiten Haltung seiner musikalisch streng gesonderten Theile wie ein ruhiger Strom daher quillt, athmet nicht leidenschaftlichen Schmerz, sondern ernste Trauer, aber auch die Zuversicht christlich gläubiger Hoffnung. Sanft in harmonischer Ruhe, kaum bei den Worten: „euer Grab- und Leichenstein" in dissonirende Accorde ausweichend, wird das Ende herbeigeführt, das, als vollkommener Gegensatz zu dem unruhigen, ängstlich fortstrebenden Anfangschor, zu dem wildbewegten Inhalt des Evangeliums, und zu der ernsten Hoheit der Choralgesänge, über dem Grabe die Zukunft des Herrn darstellt. Getröstet und erhoben verlässt die

Gemeinde die Stätte, auf der das Furchtbare vollendet worden.

So steht ein in voller Wahrheit und Lebensfülle gezeichnetes Bild der Leidensgeschichte des Herrn vor uns, das mit unwiderstehlicher Gewalt mitten hinein versetzt in jene unheilvollen, vom Sturme des wildesten Fanatismus und niedriger selbstsüchtiger Bestrebungen erfüllten Tage. Es zeigt uns zugleich in dem Leiden die Zukunft des Herrn, und in ihr die Grösse und Milde, den ganzen Ernst des christlich-evangelischen Religionsbekenntnisses. Dies Werk ist der volle Erguss eines tief religiösen Sinnes, in Formen dargestellt, welche dem Vollendetsten angehören, das je geboten worden ist. Beides verbindet sich mit dem höchsten Maasse künstlerischer Erfindung, selbständigen Schaffens und vollendeter Schöne. Darüber schwebt die Weihe ächter religiöser Kraft und das heilige Feuer einer gottesfürchtigen und gottesdienstlichen Grundstimmung.

Ob dieser Musik die Bezeichnung als „Kirchenmusik" abzusprechen ist, wie dies von strengen Beurtheilern geschehen,*) welche den Styl zu opernhaft, den Ausdruck der Leidenschaften und Gefühle zu menschlich gefunden haben, ob nach jener Stimme aus Bach's eigener Zeit diese unvergleichliche Passion in der Kirche einen widrigen Eindruck hervorgebracht haben könne, dies mag nach dem Vorangedeuteten als eine müssige Frage unerörtert bleiben.

Eines aber ist es, zu dem der Rückblick auf die beiden grossen Schöpfungen des merkwürdigen Tondichters hinweist, welche wir soeben betrachtet haben. Es ist dies die Erkenntniss, dass man Grosses, Vollendetes nur schaffen könne, wenn man die Arbeit nicht nur mit dem ganzen Ernst eines eisernen Willens, mit der Hingebung einer vollen Seele beginnt, sondern

*) v. Winterfeld, der evangelische Kirchengesang. Band III.

auch wenn man für sie das nöthige Maass des Wissens und Könnens, die absolute Herrschaft über die Form mitbringt. Schon an einer Stelle dieser Betrachtungen ist darauf hingewiesen worden, dass eine neuere Schule, welche die Zukunft der Musik auf ihr Banner geschrieben hat, unter Zerschlagung überkommener Formen den polyphonen Styl und den genauesten Anschluss der Melodie und Deklamation an die Worte der Dichtung als eine Hauptforderung für die Regeneration der dramatischen Musik hingestellt hat. Sie hat zugleich der Sprache der Instrumente (dem Orchester) eine mehr selbständig wirkende Geltung gesichert wissen wollen, als ihrer Meinung nach in den bisherigen Kunstschöpfungen zu finden gewesen ist.

J. S. Bach* hat vor nun fast anderthalbhundert Jahren diese Forderungen zu erfüllen gewusst, in einem Maasse, welches zu erreichen die Jünger der Zukunft die grösseste Mühe haben möchten. Aber zugleich war Bach's Leben und Wirken, so sehr es nach vielen Seiten hin von der Anerkennung seiner Zeitgenossen begleitet war, und so sehr der alte Meister seinen eignen Werth erkannt haben mochte, doch vorwiegend von einem Hauptzuge seines Charakters begleitet, dem der Bescheidenheit.

Soli Deo Gloria war der Wahlspruch, dessen Initialen er auf seine Arbeiten zu setzen pflegte. Das riesige Tonwerk, das wir soeben betrachtet haben, erfüllt uns derart mit Staunen und ehrerbietiger Bewunderung, dass uns daneben die Schöpfungen unserer Zeit wie zwerghafte Gestalten erscheinen. Möchte das Streben, ihn zu erreichen, seiner Grösse und gewaltigen Schöpfungskraft näher zu kommen, stets mit jenem so hervortretendem Zuge seines Charakters ver-

* Mit ihm freilich auch Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Cherubini, Mehul, welche, jeder nach seiner Weise, die Theorie Wagners soweit sie eine Neuerung enthalten soll, Lügen strafen.

len sein. Dann wird auch die Zukunft der Musik, n er schon vor so langer Zeit Herr war, die leben- und strebenden Jünger nicht mehr mit so banger ge erfüllen. Dann wird sie sich aus der Ver- genheit und Gegenwart einen Tempel des Ruhms der Grösse

„Allein Gott zu Ehren“

auen.

VIII.

FORTSETZUNG DER LEBENSGESCHICHTE BIS 1734.

Wenden wir uns von der Erörterung der Passionsmusiken zu dem Leben und übrigen Schaffen Bach's zurück, so finden wir ihn im Jahre 1728 mit der Composition einer Trauer-Cantate beschäftigt. Dies Jahr hatte dem Leben seines früheren Beschützers und Freundes, des Herzogs Leopold von Anhalt-Cöthen, unerwartet und plötzlich ein Ziel gesetzt.*) Bach, obschon seit Jahren mit dem Gefühle einiger Verstimmung aus dessen Dienste ausgeschieden, konnte doch nicht ohne tiefes Ergriffensein das Ableben eines Mannes vernehmen, dessen wohlwollender und aufgeklärter Geist ihn durch die schönsten Jahre seines Lebens begleitet, der dessen reiche Blüthen zu goldner Frucht hatte heranreifen sehen.

Seine Empfindung liess er in einer Trauermusik ausströmen, deren Text ihm der vielfach genannte und benutzte Dichter Picander in vier Abtheilungen mit dem Anfange: „Klagt, Kinder, klagt es aller Welten" verfertigt hatte.**)

Diese Musik soll, wie Forkel meldet, insbesondere

*) F. Leopold starb am 17. November des genannten Jahres.

**) Siehe Picander's Gedichte. Th. 3, S. 189.

hlreiche Doppelchöre von ungemeiner Pracht und n dem rührendsten Ausdrucke enthalten haben. ıch begab sich im Jahre 1729 selbst nach Cöthen, ı die Aufführung zu leiten und so dem fürstlichen ›dten das letzte Weihopfer des Dankes und persönher treuer Anhänglichkeit zu bringen. Leider ist ›se Cantate, deren Partitur sich in Forkel's Nachlass funden hat, wie so viele Werke des grossen Meisters rloren gegangen.*) Nach den überaus dankens:rthen Forschungen, welche Rust angestellt, und ch den Nachweisen, die er geliefert hat, sind die rthvollsten Stücke dieses Werks in die Matthäussion übergegangen. Dennoch scheint der Verlust ›ser Musik ein kaum ersetzbarer zu sein. Hoffen r, dass sie, in irgend einem verstaubten Winkel rborgen, der Auferstehung warte, die ihr dermalıst ein glücklicher Zufall vorbehalten hat. Doch ist › Besorgniss nicht abzuweisen, dass die Blätter, auf nen dies kostbare Werk verzeichnet gewesen, in edlen Zwecken vernichtet sein könnten.

In jedem Falle muss es in Erstaunen versetzen d giebt ein neues Zeugniss von der riesenhaften oductionsfähigheit dieses seltenen Mannes, dass er, ›t gleichzeitig mit der Trauer-Cantate auf die Kögin und dem grossen Passionswerk, eine solche Arit, wenn auch unter Benutzung des letzteren, herstellen im Stande gewesen ist.

Ein anderer Todesfall, der in das Jahr 1729 fiel, rkte in mehr directer Weise auf Bach's Lebens›llung ein. Es war dies der Tod des Rectors der ıomana, Professors Johann Heinrich Ernesti, zu ssen Begräbnissfeier er die schöne doppelchörige

*) In Forkel's Nachlass-Katalog von 1819 steht dies Werk 159 sub Nro. 124b, c—e als „Trauermusik Partitur Th. 1—3“ ›ezeigt. Die Partitur war geschrieben. Vielleicht war dies das tograph. Sie ist für 2 Thaler 9 gute Groschen verkauft. Wohin? ›r das zu ermitteln vermöchte!

Motette: „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“ componirte und aufführen liess.

An Ernesti's Stelle trat im Jahre 1730 am 8. September Johann Matthias Gesner, einer der ausgezeichnetsten Philologen jener Zeit, bis dahin Rector des Gymnasiums zu Anspach,*) ein Mann, dessen sittlicher Ernst, verbunden mit tiefer wissenschaftlicher Bildung, wesentlich dazu beigetragen hat, die Thomas-Schule jener Stufe der Vollkommenheit entgegenzuführen, auf der sie weiterhin gestanden hat. Von liebenswürdigem Charakter, hat er sich als ein wahrer und bleibender Freund unsres Meisters bewährt, dessen Streben und Sorgen er in vollem Verständniss der Kunst und in Uebereinstimmung mit dem Grundgedanken der Thomana zu unterstützen wusste.

Im Allgemeinen war es ein schwer zu beseitigender Uebelstand gewesen, dass die Cantoren der Anstalt mit den Rectoren derselben meist in einem unfreundlichen, oft schroffen Verhältniss gestanden hatten. Wohl mochte es schwer gewesen sein, das künstlerische Element, das in der Thomas-Schule eine so ausgesprochene Berechtigung haben sollte, mit dem steifen Schulzwang und mit den nothwendigen wissenschaftlichen Bestrebungen der übrigen Lehrer in völliger Uebereinstimmung zu erhalten. Dass eintretende Differenzen sich zuerst in dem Verhältniss des Cantors zum Rector aussprechen mussten, war natürlich. Wie dies sich zwischen Bach und J. W. Ernesti gestaltet hatte, ist schwer zu sagen. Doch ist nicht bekannt, dass sie mit einander in Unfrieden gelebt hätten. Das Kirchenbuch der Thomas-Kirche**) ergiebt, dass Ernesti's Frau, Regina Maria, am 27. Februar 1724,

*) Gesner war im Jahre 1691 in Roth bei Anspach geboren und folgte 1734 einem Ruf nach Göttingen, wo er am 3. August 1761 gestorben ist.

**) fol. 302.

lso ein Jahr nach dem Amtsantritt Bach's, bei dessen Söhnlein Gottfried Heinrich Pathin gewesen. — Dies und der Umstand, dass Bach für ihn bei seinem Ableben die oben bezeichnete Trauer-Motette componirt hat, würde auf ein freundschaftlich-collegialisches Zusammenleben schliessen lassen. Mit Gesner lebte unser Meister in den besten Verhältnissen. Es ist bereits im ersten Bande der Lobrede Erwähnung geschehen, die dieser seinem Freunde und ehemaligen Collegen in einem seiner späteren Werke gewidmet hat. Ihm hatte Bach eine Geburtstags-Cantate componirt und während seines Rectorats schweigen die Klagen, die, wie wir sehen werden, über Schroffheit, Abweichung von den Schulgesetzen und gegenseitige Eingriffe späterhin nicht gefehlt haben.

So wäre denn dies Jahr ein solches guter Vorbedeutung für Bach gewesen, wenn nicht schon vorher mancherlei Uebelstände in seinem Lehramt zu ernstlichen Verwickelungen geführt hätten.

Ehe wir zu diesen übergehen, sei es erlaubt, eines anderen Ereignisses zu gedenken, welches das Jahr der Aufführung der Matthäus-Passion bemerkenswerth gemacht hat, und das an dem von seiner Kunst so erfüllten Manne gewiss nicht ohne empfindliche Berührung vorübergegangen ist.

Im Juni dieses Jahres nämlich war Händel auf seiner Rückreise von Italien nach England wiederum nach Halle gekommen. Er besuchte dort seine achtundsiebzigjährige, vor Kurzem vom Schlage getroffene, erblindete Mutter. Auch jetzt mochte Bach, der dem ruhmvollen Entwickelungsgange des grossen Kunstgenossen mit aufmerksamem Interesse gefolgt war, die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, diesen persönlich kennen zu lernen. Dass er krank war und Leipzig nicht verlassen konnte, hinderte ihn nicht, seinerseits die geeigneten Schritte zu thun. Er sandte seinen ältesten Sohn Friedemann nach Halle, um

Händel zu einem Besuche in Leipzig einzuladen. Aber auch dieses Mal hatten seine Bemühungen keinen Erfolg. Händel bedauerte, dass er der Einladung Bach's keine Folge leisten könne und reiste bald darauf ab. Wenn man die Art und Weise in Erwägung zieht, in welcher im Jahre 1719 Bach's erste Schritte, diesen grossen Tonsetzer kennen zu lernen, gescheitert waren (s. B. I, S. 132 ff.), so wird man in der That versucht, an eine Absichtlichkeit von Händel's Seite zu glauben. Chrysander (s. B. II, S. 232) entschuldigt dessen Verfahren damit, dass er durch den Zustand seiner Mutter sehr bedrückt gewesen und seine Geschäfte ihn ausserdem nach England gerufen hätten. Er weist nach, dass Händel in grosser Eile Hannover und Hamburg passirt, hier nicht einmal Kaiser und Mattheson gesehen habe, und vermuthet, dass, als Friedemann Bach in Halle angekommen, der Tag der Abreise schon festgesetzt gewesen sei. Chrysander glaubt daher, dass Händel's Entschuldigung nicht die blosse Form ausweichender Höflichkeit gehabt habe. Freilich ist nirgend eine Andeutung darüber zu finden, dass Händel über die Unmöglichkeit, der Einladung Bach's Folge leisten zu können, ein Bedauern an den Tag gelegt hätte. Doch möchte man nur ungern eine Absicht von seiner Seite vermuthen. Wenn aber Chrysander sagt: „dass beide Männer zu keiner passenden Zeit sich hätten die Hände reichen können, da ja auch Bach nunmehr in seinem Kreise geehrt, gross und beglückt dagestanden habe“, so hat er hierin an sich zwar vollkommen Recht. Indess wird doch dazu bemerkt werden müssen, dass, wenngleich Händel früher als Bach eine äusserlich hervortretende Stellung erreicht und einen nach aussen hin ruhmvollen Namen gewonnen hatte, doch auch Bach schon im Jahre 1719, bei Händel's erster Anwesenheit in Halle, ihm vollkommen ebenbürtig hätte an die Seite treten können. Denn wie verschieden der Bildungsgang beider Männer auch

vesen sein mag, Bach hatte schon zu jener Zeit, wir hinreichend gesehen haben, als der erste ıvier- und Orgelspieler der Welt, als grosser Ton- :er und als Kapellmeister und Freund des Fürsten ›pold von Anhalt-Cöthen eine Stellung eingenom- ı, in welcher er vor seinem ausgezeichneten Kunst- ıossen in keiner Weise in die zweite Reihe zu treten ıöthigt gewesen wäre.

An sich hätte die Begegnung zweier so grosser ısetzer und Orgel-Virtuosen für ihre Zeit und Um- ›ung ein grosses Interesse erwecken müssen. Viel- :ht, dass Bach, der in seiner Jugend ja über 50 ilen zu Fuss von Arnstadt nach Lübeck gelaufen r, um den berühmten Buxtehude zu hören und Hören von ihm zu lernen, den Wunsch hatte, über ncherlei Fragen der in so glänzender Entwickelung ı erhebenden Tonkunst Händel's Meinung und th zu erhalten.

Ob die Zusammenkunft beider Männer in dieser :iehung von Folgen gewesen sein würde, steht enfalls dahin. Vom kunstgeschichtlichen Stand- ıkt aus angesehen ist das Fehlschlagen der Be- hungen Bach's, wie sehr man dasselbe bedauern g, für die Stellung beider Männer zu ihrer Zeit l zur Nachwelt nicht gerade als wesentlich ent- eidend zu betrachten.

Das schöne, edle Bild, welches wir uns von Händel machen gewohnt sind, erscheint unter diesen Be- :htungen freilich in einem weniger strahlenden hte. Wenn aber Hilgenfeld (S. 32) glaubt, dass ıdel's zurückhaltendes Wesen gegen das offene und ındliche Entgegenkommen Bach's dadurch hervor- ufen worden sei, dass er seine künstlerische Eigen- e durch den ausserordentlichen Ruhm desselben letzt gefühlt habe, so fehlt es für eine solche Vor- setzung wohl an bezeichnenden und sicheren Grund- en. Händel's Natur war schroff; nicht durch Rück-

sichten irgend welcher Art liess er sich leiten. Der Besuch in Leipzig passte ihm nicht, und er mag wohl auch von dem Cantor an der Thomas-Schule daselbst weniger gross gedacht haben, als dieser es erwarten durfte und verdient hatte. Er hielt es einfach nicht für nothwendig, der Einladung Folge zu leisten, ohne dass er dabei besondere Hintergedanken gehabt haben müsste.

In jedem Falle ziehen wir vor, uns der Auffassung Chrysanders anzuschliessen, welcher das Ausweichen Händel's mit äusseren Umständen zu rechtfertigen sucht, die zu vermeiden nicht in seiner Macht gelegen haben.*)

So zwischen der Ausübung seiner Pflichten für Kirche und Schule, zwischen der Uebung seiner Kunst,

---

*) Der Musik-Almanach vom Jahre 1789 (Leipzig bei Schmickert) erwähnt gelegentlich der Beurtheilung einer Lebensskizze Händel's, S. 19, Folgendes:

„Als Händel in seinen besten Jahren einmal von London nach Halle kam, um seine Familie daselbst zu besuchen, freute sich Joh. Seb. Bach, der damals in Leipzig stand, so sehr über seine Ankunft, dass er ihn durch seinen ältesten Sohn, den nunmehr verstorbenen Wilhelm Friedemann, sogleich becomplimentiren und zu sich nach Leipzig einladen liess. Verschiedene angesehene Musikfreunde lauerten mit Schmerzen auf diese Zusammenkunft, um ein kleines freundschaftliches Certamen unter zwei so grossen Männern zu veranlassen. Aber Händel vermied, mehrerer Einladungen ungeachtet, jede Gelegenheit dazu.

Recensent hat diese Geschichte nebst näheren Umständen aus dem Munde Wilhelm Friedemann Bach's selbst."

Die vorstehende Nachricht, in Verbindung mit der Ansicht Hilgenfeld's, welche ihre Quelle gleichfalls in den Traditionen der Bach'schen Söhne hat, giebt allerdings der Vermuthung Raum, dass Händel die Zusammenkunft mit Bach und einem daraus etwa hervorgehenden musikalischen Wettstreit mit Absicht vermieden, und dass ihm desshalb auch an der persönlichen Bekanntschaft seines grossen Zeitgenossen wenig gelegen habe.

Vergleiche hierüber ferner Marpurg's Beiträge, S. 450, ferner die Musikalische Realzeitung von 1790, S. 11. Ueberall findet sich die gleiche Auffassung dieser Begebenheit.

der Unterweisung seiner Schüler und den häuslichen Erlebnissen würde das Leben des grossen Mannes, selten durch aussergewöhnliche Begebenheiten nach aussen getragen, in ruhigem Strome dahin geflossen sein, wenn nicht ein offenbarer Conflict zwischen seiner künstlerischen Natur, seinem grossen, emporstrebenden Geiste und den kleineren Pflichten bestanden hätte, deren Erfüllung er doch einmal übernommen hatte und in deren Ausübung ein Theil des von ihm erwählten Lebensberufs lag.

Freilich war schon in einer seiner früheren Amts-Perioden das Bestreben, eine „regulirte Kirchenmusik“ zu schaffen, sein vornehmster Gedanke gewesen. Es war weder zu verlangen, noch zu erwarten, dass er jetzt, wo er im Stande war und mit der ihm eigenthümlichen charaktervollen Energie begonnen hatte, diesen Gedanken zu verwirklichen, sich durch kleinliche Nebengeschäfte werde zurückhalten lassen, an seiner Durchführung zu arbeiten.

So mag es denn gekommen sein, dass in seinem Schuldienste manches nicht geschah, was vielleicht hätte geschehen sollen, und dass etwaigen Bemerkungen gegenüber sein Wesen nicht besonders zuvorkommender Natur war.

Bach fand sein Lebenselement eben vorzugsweise in seinem kirchlichen Amte, in der Composition der Kirchenstücke, in der Leitung der Kirchenmusik und in der Unterweisung seiner Schüler. Den Unterricht in der Thomas-Schule hatte er, wie wir gesehen haben, von vorn herein einem Substituten übertragen. Es scheint aber, dass dieser hierzu wenig geeignet war, oder sich der Sache nicht so annahm, wie er dies hätte thun sollen. Auch scheint Bach selbst im Drange seiner oft so überlasteten Lage die Singübungen der Schüler nicht immer mit Pünktlichkeit geleitet zu haben, kleinerer und unwesentlicherer Abweichungen von der Schulordnung nicht zu gedenken.

Im Bewusstsein seines höheren Strebens und der Erfüllung weitergreifender Pflichten, die er für die Kirche zu haben glaubte, scheint er den an ihn ergangenen Anfragen, Weisungen und Aufforderungen zur Rechtfertigung jenes abweisende Stillschweigen entgegengesetzt zu haben, welches so wenig genügend ist, ausgleichend und versöhnend zu wirken.

So entstanden Missverhältnisse, welche nach und nach einen ernsten Charakter annahmen. Ernesti war gestorben; ein Rector, der geeignet gewesen wäre, vermittelnd einzutreten, noch nicht ernannt.

Da brach denn bei der ersten Gelegenheit der Zorn der Schuldeputation des Raths in lichten Flammen aus. In der Sitzung vom 21. August kam es zu heftigen Klagen und Beschwerden über den Cantor.*)

„Den 2. August 1730
etc. etc.

Die Thomas-Schule sei vielmal in deliberation gewesen. Die Risse und Anschläge wären vorhanden, es würden aber selbige weiter zu untersuchen sein, wobei noch zu gedenken, dass als der Cantor anherokommen, er wegen der information dispensation erhalten, die Verrichtungen habe M. Petzold schlecht genug verwaltet, tertia und quarta classis sey seminarium totius scholae, folglich ein tüchtiges subjectum selbigen vorzusetzen sey. Der Cantor möge eine derer Classen besorgen, es habe derselbe sich nicht so, wie es seyn sollte, aufgeführet (not. ohne Vorwissen des Reg. Hrn. Bürgermeisters einen Chor-Schüler aufs Land geschicket, ohne genommenen Urlaub verreiset etc.), welches ihm zu verweisen und er zu admoniren seye, voritzo habe man zu überlegen, ob man nicht obige Classen mit einer anderen Person versorgen

*) Protokoll-Buch von 1725—1730. VIII. 60b. fol. 310.

olle, M. Kriegel solle ein guter Mensch seyn, und ürde man darüber zu resolviren haben.

Herr Hofrath Lange. Es sey alles wahr, was ider den Cantor erinnert worden, und könne man n admoniren und durch M. Krieglern die Besetzung un.

Herr Hofrath Steger, es thue der Cantor nicht lein nichts, sondern wolle sich auch diesfalls nicht klären, halte die Singestunden nicht, es kämen auch ıdere Beschwerden dazu, änderung würde nöthig yn, es müsse doch einmal brechen, lasse sich also ıfallen, dass eine andere Einrichtung gemachet werde.

Herr Stiffts Rath Born adhäriret obigen Votis.

Hr. Dr. Hölzel Etiam.

hier wurde resolviret, dem Cantor die Besoldung zu verkümmern.

Hr. Baumeister D. Pelkner Etiam.

Hr. Baumeister Kregel Etiam.

Hr. Synd. Job Etiam, weil der Cantor incorrigibel sey.

Hr. Baumeister Sieber Etiam.

Hr. Baumeister Winkler Etiam.

Hr. Baumeister Hofman Etiam.

Ego, Etiam.

gez. C. Fr. Manser,
Ober Stadtschreiber."

Gewiss war der, übrigens zur Hälfte aus Bauıeistern bestehende Rath im Recht gewesen, wegen ernachlässigung der Pflichten, welche dem Cantor r die Thomas-Schule oblagen, Rechenschaft zu forrn, und gewiss hätte Bach diese nicht von der and weisen sollen. Doch stand dem seine Künstlertur, die Eigenwilligkeit seines Wesens, der Stolz des ewusstseins entgegen, dass er eben gethan habe, was ch seiner Auffassung zu thun möglich und nöthig war.

Dass der Rath seinerseits ohne Weiteres befugt ıwesen wäre, dem Cantor die Besoldung, auf die ihm

vocationsmässig ein Recht zustand, im Wege eines administrativen Beschlusses „zu verkümmern“, dürfte gerechterweise in Zweifel zu ziehen sein. Dass man Bach für „incorrigibel“ erklärte, ihn, den Gesner, sein nächster Dienstvorgesetzter, später so sehr hochgestellt hat, erscheint in jedem Falle bemerkenswerth. Mit welch eigenthümlicher Verwunderung aber lesen wir jetzt die Namen jener Männer, die damals zu Gericht gesessen haben über den grossen Meister, und von denen keiner es vermocht hat, in dem so vielfach angegriffenen Cantor den bewunderungswürdigen Mann zu erkennen, der so hoch über dem Niveau des Gewöhnlichen stand, von denen keiner der herrlichen Tonwerke gedachte, die er seit sieben Jahren seinen Mitbürgern sonntäglich zur Ehre Gottes vorführte. Wohl mochte sein Sinn stolz und sein Charakter, wenn er nicht richtig behandelt wurde, schroff sein. Doch, meinen wir, hätte der Rath und seine Organe Grösse und Scharfblick genug haben sollen, um den edlen Kern in der hie und da vielleicht rauhen Schale zu erkennen. War, was dort verhandelt worden war, ohne Zweifel der strengen Pflichterfüllung entsprechend, die das Amt von den Rathsherren forderte, so zeigt sich doch auch nebenbei nicht undeutlich die verletzte Eitelkeit der Herren von der Schuldeputation. Der Cantor, ihr Untergebener, der kleine Beamte, hatte es gewagt, ihrer Autorität gegenüber sein Haupt nicht zu beugen. Er hatte seine erhabenen Weihegesänge zum Preise des höchsten Gottes fort und fort erschallen lassen, ja, er hatte vielleicht mit dem stolzen Lächeln, das in seinem so viel später gemalten Bilde sich so treffend ausdrückt, das Haupt erhoben, als man ihm die drohenden Anzeichen mitgetheilt hatte. Dies durfte nicht ungestraft hingehen.

Mehr als hundert Jahre haben seitdem ihren Kreislauf abgerollt. Sie ruhen Alle in ihrer dunklen Zelle, und nur die überragende Grösse des von ihnen

bestraften Cantors hat es vermocht, ihre Namen aus verstaubten Pergamentbänden wieder an das Licht zu ziehen.

Wie Bach sich diesem Strafbeschluss gegenüber innerlich verhalten, darüber giebt uns ein Brief Auskunft, den er wenige Monden später an seinen Jugendfreund Erdmann gerichtet hat (Th. IV, Nro. 9). Viele Accidentien seien seiner Station entgangen, ein theurer Ort und excessiv kostbare Lebensart, und eine wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit, mithin fast steter Verdruss, Neid und Verfolgung, kurz, ein Zustand, der ihm so fatal geworden war, dass er glaubt, er werde „mit des Höchsten Beistand genöthigt sein, seine Fortun anderweitig zu suchen". Wir werden weiterhin Gelegenheit haben, zu sehen, dass er sich über Kürzung der ihm zukommenden Einkünfte beschwert hat, und es ist wahrscheinlich, dass die Folgen des obigen Protokolls hiermit gemeint gewesen sind. Einstweilen antwortete er dem Rath zu Leipzig in einer sehr eigenthümlichen, weit abspringenden und doch treffenden und charaktervollen Weise.

Es war in demselben Monat desselben Jahres, in welchen er jenen merkwürdigen Bericht abfasste, in dem er nicht über Gehaltsverkümmerung, sondern darüber Beschwerde erhob, dass der Rath zu Leipzig die Kirchenmusik herunterkommen lasse, die Mittel für dieselbe ungebührlich einschränke.

Unzweifelhaft findet zwischen diesem Bericht und jener kaum einige Wochen alten Strafverfügung ein innerer Zusammenhang statt, vermöge dessen wir eben Bach in jener stolzen Grösse erblicken, die dem wahren Künstler, dem edlen Charakter geziemt, ihn weit heraushebt über die Alltäglichkeiten des Lebens, dessen fluthende Wogen zwar um ihn herumbrausen, durch deren Schwanken und Schwellen er aber, den festen

Blick nach den Sternen gerichtet, unbeirrt hindurchschifft.

Die Kirchenmusik, deren Vorbereitung und Ausübung statutenmässig einen Hauptzweck der Thomasschule bildete, war nicht in zureichender Weise unterstützt worden. Die Kunst stellte unabweisbar ihre ganz bestimmten Forderungen, und der Rath zu Leipzig war die einzige Behörde, welche im Stande war, diesen Genüge zu verschaffen, soweit die Bedürfnisse das in der Anstalt selbst enthaltene Maass der vorhandenen Mittel überschritten.

Bach trat daher an denselben Rath, der ihn soeben so hart gestraft, für incorrigibel erklärt hatte, mit einem ausführlichen Berichte heran.

Es ist dies jenes merkwürdige Document, welches, aus seiner eigenen Feder stammend, uns einen Blick in die Zusammenhänge gewährt, in denen sein Charakter, sein Wirken und sein Handeln sich zu bewegen hatten.

Seit einer Reihe von Jahren hatte er hinreichende Gelegenheit gehabt, die Bedingungen kennen zu lernen, unter denen er etwas Tüchtiges zu leisten im Stande sein würde, und die Mängel zu beurtheilen, welche in dem ihm zu Gebote stehenden Material sich zeigten.

Kleinigkeiten von sich weisend, in den Formen des Dienstes unbehilflich und schroff, hielt er die grossen Gesichtspunkte, welche ihm die Stelle an der Thomas-Schule hatten erwünscht erscheinen lassen, fest im Auge.

Bei Gelegenheit der Besprechung der Cantaten sahen wir, dass die Kirchenwerke Bach's, offenbar der weithin überwiegende und wichtigste Theil seines Schaffens, wie sehr sie in ihrer Weise von Bedeutung sein und einem gross angelegten Plane angehören mochten, doch zur eigenen Zeit des Meisters über den engen Kreis localer Bedeutung nicht hinausreichten, zum grossen Theil kaum mehr als einmal dem Publikum

·geboten, dann auf eine lange Reihe von Jahren ·ückgelegt wurden.

Bach selbst scheint nicht an die Möglichkeit einer iteren Verbreitung derselben gedacht zu haben. ıdestens finden wir, während er doch für die Ver-ɜitung einiger seiner Instrumentalwerke gesorgt hat, ·ne Anzeichen, welche (wenn wir etwa von dem ·pendruck seiner ersten in Mühlhausen gesetzten ıtate absehen) darauf hindeuteten, dass er seine ossen kirchlichen Tonwerke über den Kreis der ihm vertrauten Beziehungen hinaus habe wollen bekannt erden lassen. Wiewohl er weit hinausgeschritten ar über die bescheidenen Grenzen, in welchen seine orfahren und Verwandten sich bewegt hatten, so lag ɔch noch genug von ihrem einfachen Sinn in ihm, n mit dem, was er geschaffen, in vollständigster An-ɔruchslosigkeit zurückzuhalten.

Um Ehre und äusseren Ruhm also war es ihm erbei nicht zu thun. Aber die Ausführung sollte ne würdige, dem hohen Streben und dem Zwecke ır Schöpfung entsprechende sein. Gleichviel, ob von m oder wo sonst herrührend, verlangte er eine ge-isse Vollkommenheit in der Execution der Kirchen-usiken, ohne darum Unerreichbares beanspruchen . wollen. So zeigte er dem Rath zu Leipzig zugleich, ofür er da war und wofür er sich hielt.

Er schrieb deshalb an ihn:

„Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer ɔhlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvor-·eifflichen Bedenken von dem Verfall derselben.“ *)

Zu einer wohlbestellten Kirchen Music gehören ocalisten und Instrumentisten.

Die Vocalisten werden hiesiges Ohrts von denen homas Schülern formiret, und zwar von vier Sorten, s Discantisten, Altisten, Tenoristen und Bassisten.

---

*) Raths-Acten zu Leipzig. VII. Band Nro. 31.

So nun die Chöre derer Kirchen Stücken recht, wie es sich gebühret, bestellt werden sollen, müssen die Vocalisten wiederum in 2erley Sorten eingetheilet werden als: Concertisten und Ripienisten.

Derer Concertisten sind ordinaire 4; auch wohl 5, 6, 7 biss 8; so man neml. per Choros musiciren will.

Derer Ripiénisten müssen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu jeder Stimme zwei.

Die Instrumentisten werden auch in verschiedene Arthen eingetheilet, als: Violisten, Hautboisten, Fleutenisten, Trompetter und Paucker. NB. Zu denen Violisten gehören auch die, so die Violen, Violoncelli und Violons spielen.

Die Anzahl derer Alumnorum Thomana Scholä ist 55. Diese 55 werden eingetheilet in 4 Chöre, nach denen 4 Kirchen, worinne sie theils musiciren, theils motetten und theils Chorale singen müssen. In denen 3 Kirchen, als zu S. Thomä, S. Nicolai und der Neuen Kirche müssen die Schüler alle musicalisch seyn. In die Peters-Kirche kömmt der Ausschuss, nemlich die, so keine Music verstehen, sondern nur nothdürfftig einen Choral singen können.

Zu iedweden musicalischen Chor gehören wenigstens 3 Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen und eben so viel Bassisten, damit, so etwa einer unpass wird (wie denn sehr offte geschieht, und besonders bey itziger Jahreszeit, da die recepte, so von dem Schul Medico in die Apotheke verschrieben werden, es ausweisen müssen) wenigstens eine 2 Chörigte Motette gesungen werden kann. (NB. Wie wohle es noch besser, wenn der Coetus so beschaffen wäre, dass man zu ieder Stimme 4 subjecta nehmen, und also ieden Chor mit 16 Persohnen bestellen könte.)

Machet demnach der numerus, so Musicam verstehen müssen, 36 Persohnen aus.

Die Instrumental Music besteht aus folgenden Stimmen; als:

2 auch wohl 3 zur . . .	Violine 1.
2 biss 3 zur	Violine 2.
2 zur	Viola 1.
2 zur	Viola 2.
2 zum	Violoncello.
1 zum	Violon.
2 auch wohl nach Beschaffenheit 3 zu denen	Hautbois.
1 auch 2 zum	Basson.
3 zu denen	Trompetten.
1 zu denen	Paucken.

nma 18 Persohnen wenigstens zur Instrumental Music.

NB. Füget sichs, dass das Kirchen Stück auch Flöten (sie seynd nun à bec oder Traversieri) comiiret ist (wie denn sehr offt zur Abwechselung geiehet) sind wenigstens auch 2 Persohnen darzu hig. Thun zusammen 20 Instrumentisten. Der Nurus derer zur Kirchen Music bestellten Persohnen teht aus 8 Persohnen, als 4 Stadt Pfeifern, 3 Kunst igern und einem Gesellen. Von deren qualitäten 1 musicalischen Wissenschaften aber etwas nach Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheiheit. Jedoch ist zu consideriren, dass sie theils iriti, theils auch in keinem solchen exercitio sind, es wohl seyn sollte.

Der Plan davon ist dieser:

Herr Reiche zur . . .	1. Trompette.
Herr Genssmar . . .	2. Trompette.
vacat	3. Trompette.
vacat	Paucken.
Herr Rother	1. Violine.
Herr Beyer	2. Violine.
vacat	Viola.
vacat	Violoncello.
vacat	Violon.

Der Hautbois	.	1. Hautbois.
Der Kornagel	.	2. Hautbois.
[illegible]	.	3. Hautbois à Taille.
Der Bassist	.	Basson.

Es ist nehmen folgende höchstnöthige subjecta theils zur Verstärkung theils zu ohnentbehrlichen Stimmen nemlich

1 Violisten zur 1. Violin.
1 Violisten zur 2. Violin.
1 so die Viola spielen.
1 Violoncellisten.
1 Violonist.
1 zu denen Flöten.

Dieser sich zeigende Mangel hat bishero zum Theil von denen Studiosis, meistens aber von denen Alumnis müssen ersetzet werden. Die Herren Studiosi haben sich auch darzu willig finden lassen, in Hoffnung dass ein oder anderer mit der Zeit einige Emolumenta bekommen und etwa mit einem stipendio oder Beneficio (wie vor diesem gewöhnlich gewesen) wieder begnadiget werden. Da nun aber solches nicht geschehen, sondern die etwanigen wenigen beneficia, so ehedem an der Chorum musicum verwendet werden, successive gar entzogen worden, so hat hiemit sich auch die Willfährigkeit der Studiosorum verloren; denn wer wird umsonst arbeiten, oder Dienste thun? Fernerhin zu gedenken, dass, da die 2de Violin meistens, die Viola, Violoncello und Violon aber allezeit (in Ermangelung tüchtiger subjectorum mit Schülern habe bestellen müssen: So ist leicht zu erachten, was dadurch dem Vocal-Chore ist entgangen. Dieses ist nur von Sonntäglichen Musiquen berühret worden. Soll ich aber die Fest-Tages Musiquen (als an welchen in denen beiden Hauptkirchen die Music zugleich besorgen muss) erwehnen, so wird erstlich der Mangel derer benöthigten subjecten noch deutlicher in die Augen fallen, sindemahln so dann ins andere Chor

jenigen Schüler, so noch ein und andres Instrument elen, vollends abgeben, und mich völlig dern Beyffe begeben muss.

Hiernechst kan nicht unberühret bleiben, dass rch bisherige reception so vieler untüchtigen und · Music sich gar nicht schickenden Knaben, die ısic nothwendig sich hat vergeringern und ins abhmen gerathen müssen. Denn es gar wohl zu beeiffen, dass ein Knabe, so gar nichts von der Music iss, ja nicht einmal eine secundam im Halse forren kan, auch kein musikalisch naturel haben könne; nsequenter niemahln zur Music zu gebrauchen sey. ıd die jenigen, so zwar einige principia mit auf die hule bringen, doch nicht sogleich, als es wohl erdert wird, zu gebrauchen sein. Denn da es keine it leiden will, solche erstl. jährl. zu informiren, biss geschickt sind zum Gebrauch, sondern so bald sie r reception gelangen, werden sie mit in die Chöre rtheilet, und müssen wenigstens tact und ton feste yn um beym Gottesdienste gebraucht werden zu nnen. Wenn nun alljährlich einige von denen, so musicis was gethan haben, von der Schule ziehen, ıd deren Stellen mit andern ersetzt werden, so eines eils noch nicht zu gebrauchen sind, mehrentheils er gar nichts können, so ist leicht zu schliessen, ıss der Chorus musicus sich vergeringern müsse. Es ja notorisch, dass meine Herren Präantecessores, hell und Kuhnau, sich schon der Beyhülffe derer errn Studiosorum bedienen müssen, wenn sie eine llständige und wohllautende Music haben produciren ollen; welches sie dann auch in so weit haben praeiren können, da so wohl einige Vocalisten, als: assist und Tenorist, ja auch Altist, als auch Instruentisten, besonders 2 Violisten von E. HochEdl. und ochlb. Raht a parte sind mit stipendiis begnadiget, ithin zur Verstärkung derer Kirchen Musiquen aniiret worden. Da nun aber der itzige status musices

gantz anders wie der ehedem beschaffen, die Kunst
um sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderens-
würdig geändert, dahero auch die ehemahlige Arth
von Music unsre Ohren nicht mehr klingen will, und
man um so mehr einer erklecklichen Beyhülffe be-
nöthiget ist, damit solche subjecta choisiren und be-
stellet werden können, so den itzigen musicalischen
gustum assequiren, die neuen Arthen der Music be-
streiten, mithin im Stande seyn können, dem Compo-
sitori und dessen Arbeit satisfaction zu geben, ha
man die wenigen beneficia, so ehe hätten sollen ver
mehret als veringert werden, dem Choro Musico ga
entzogen. Es ist ohne dem etwas Wunderliches, d
man von denen teutschen Musicis prätendiret, S
sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, s
komme nun aus Italien oder Frankreich, Engelar
oder Pohlen, sofort ex tempore zu musiciren, wie e
etwa die jenigen Virtuosen, vor die es gesetzet i st
und welche es lange vorhero studiret ja fast auswe n-
dig können, überdem auch quod notandum in schwer en
Solde stehen, deren Müh und Fleiss mithin reichli ch
belohnet wird, praestiren können; man solches do ch
nicht consideriren will, sondern lässet Sie ihrer eign en
Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der N h-
rung nicht dahin denken kann, um sich zu perfect o-
niren, noch weniger zu distinguiren. Mit einem exem el
diesen Satz zu erweisen, darf man nur nach Dresd en
gehen, und sehen, wie daselbst von Königl. Majes ät
die Musici salariret werden: Es kan nicht fehlen, da
denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wi d.
der chagrin nachbleibet, auch überdem iede Perso nn
nur ein einziges Instrument zu excoliren hat, es m ss
was treffliches und excellentes zu hören seyn. er
Schluss ist demnach leicht zu finden, dass bei ce si-
renden beneficiis mir die Kräfte benommen werd en,
die Music in besseren Stand zu setzen. Zum Beschl ss
finde mich genöthiget den numerum derer itzig en

alumnorum mit anzuhängen, iedes seine profectus in Musicis zu eröffnen, und so dann zu reiferer Ueberlegung es zu überlassen, ob bey so bewandten Umständten die Music könne fernerhin bestehen, oder ob deren mehrerer Verfall zu besorgen sey. Es ist aber nothwendig den gantzen coetum in drey Classes abzutheilen; Sind demnach die Brauchbaren folgende:

(1) Pezold, Lange, Stoll, Praefecti. Frick, Krause, Kittler, Pohlreuter, Steine, Burckhard, Siegler, Nitzer, Reichhard, Krebs major und minor, Schönemann, Hader und Dietel.

Die Motetten Singer, so sich noch erstl. mehr perfectioniren müssen, um mit der Zeit zur Figural Music gebrauchet werden zu können, heissen wie folgt:

(2) Jänigke, Ludewig major und minor, Meissner, Neucke major und minor, Hillmeyer, Steidel, Hesse, Haupt, Suppius, Segnitz, Thieme, Teller, Röder, Ossan, Berger, Lösch, Hauptmann und Sachse.

Die von letzterer sorte sind gar keine Musici und heisen also:

(3) Bauer, Grass, Eberhard, Brauer, Seymann, Tietze, Hebenstreit, Wintzer, Oesser, Leppert, Haussius, Feller, Crell, Zeymer, Guffer, Eichel und Zwicker. Summa 17 zu gebrauchende, 20 noch nicht zu gebrauchende, und 17 untüchtige.

Leipzig den 23. Aug. 1730.

Joh. Seb. Bach.
Director Musices."

Es ist nicht bekannt, ob auf diese gründliche und sachgemässe Auseinandersetzung und Klage Abhilfe erfolgt sei.*) Die Acten des Raths, soweit hierüber

*) Jedenfalls weiss man, dass es erst dem Cantor A. Miller (1798—1804) gelungen ist, dem Orchester eine grössere Vollkommenheit und die so nothwendige Vermehrung durch geübte Musiker zu schaffen.

etwas hat ermittelt werden können, schweigen über den Verlauf der Anträge des missliebigen Cantors, und die Rechnungen ergeben keine Zuschüsse von irgend welcher Bedeutung für die Kirchenmusik.*) So wird wohl alles geblieben sein, wie es vorher gewesen, und wenn die Musik den Anforderungen nicht entsprochen haben sollte, dann war die Schuld offenbar dem incorrigiblen Cantor nicht beizumessen.

Aber in anderer Beziehung ist das obige Schreiben Bach's von dem grössten Interesse.

Wir sehen daraus zunächst, dass er sich in seinen kirchlichen Compositionen keineswegs auf Hergebrachtes, Ueberkommenes zu stützen gemeint war. „Die Kunst war gestiegen. Der gusto hatte sich verwunderungswürdig geändert.“ Die alte Art der Musik wollte den Ohren nicht mehr klingen. Neue Formen und Mittel mussten angewendet werden, um das Interesse der Zuhörer rege zu halten. In dem Bewusstsein dieser Nothwendigkeit studirte Bach mit jenem Eifer, auf den wir bereits hingewiesen haben, die hervorragenden Werke seiner Zeitgenossen, schrieb sie mit eigener Hand in Partitur oder Stimmen aus und liess sie in den Kirchen zur Aufführung bringen, darum stellte er sich mit ihnen zugleich in die Reihe

*) Man findet in den Rechnungen des Raths hie und da, wiewohl nur selten, dass einem oder dem anderen Studioso wegen der Kirchenmusik „zu seiner Ergözlichkeit“ 12 Thaler angewiesen worden sind.

Am 19. May 1747 (also 17 Jahre später) ist folgendes protokollirt:

III.

Johann Christian Altnikol bittet, ihm vor das zweijährige Singen in denen Kirchen etwas zu reichen, dass dergleichen in vorigen Zeiten auch geschehen, erhelle aus den Rechnungen.

etc. etc.

Des Altnikols Suchen sei billig und könnten ihm 10 bis 12 Thaler aus denen beyden Hauptkirchen, jedoch praevio testimonio, dass er die Dienstę wirklich gethan, gereichet werden.

Acta VIII. 65. fol. 235.

erer, denen die Kunst ein Gegenstand unbeschränkten ortschreitens ist. So hatte er vor allen anderen dem rössesten seiner Kunstgenossen, Händel, persönlich iher zu treten getrachtet, und so verschmähte er es cht, die Oper zu Dresden aufzusuchen, in deren Darellungen der weltlich-moderne Styl seinen Ausdruck hervortretender Vollkommenheit fand.

Wie er als Knabe nach Hamburg und Celle, als ingling nach Lübeck gewandert war, „um eines und as Andere in seiner Kunst zu begreifen", so wollte r auch jetzt, auf den höchsten Stufen der Meisterchaft angelangt, es nicht genug sein lassen mit ervorbenen Schätzen des Wissens und des Könnens, sondern er wollte mit dem Strome stetiger Fortbildung, immer neu sich belebender Entwickelung dem Grösseren, Vollendeteren näher treten.

Ein Anderes, was wir aus dem Berichte Bach's erkennen, ist, dass deutschen Musikern auch schon zu seiner Zeit jede Art von Musik zugemuthet und das Widersprechendste aufgebürdet, an eine passende Bezahlung aber nicht gedacht wurde. Wohl kennt man vielfach ähnliche Verhältnisse, „da denen Musicis die Sorge der Nahrung nicht benommen wird und der chagrin nicht nachbleibet." Wir wünschen denselben, dass die Bedenken, welche auch darüber zur Sprache gebracht worden sind, nicht in den Fluthen einer unzeitigen und schädlichen Sparsamkeit untergehen.

In jedem Falle ersieht man aus der vorgetragenen Sachlage, mit wie beschränkten Mitteln jene erhabenen Werke haben zur Darstellung gebracht werden müssen, welche wir heut wie einen ewigen Triumph der Kunst bewundern. Bach verlangt als höchstes Maass des Erreichbaren für jede Gesangsstimme nur 4 Personen Um so mehr muss die Kühnheit in Erstaunen versetzen, mit welcher er für ein ausführendes Personal, wie das von ihm geschilderte, in jenem grossen Style und mit solchen Schwierigkeiten schreiben konnte, wie

er dies in der That gethan. Jene Häufung obligater Instrumente, jene Instrumental-Soli in den Passions-Musiken und Messen, jene Trompeten des Magnificat stellen noch jetzt geübten und ausgesuchten Kräften Aufgaben, welche nur Künstler ersten Ranges würdig und in vollendeter Weise zu lösen im Stande sind. Die Gesangs-Soli gehören dem Allerschwierigsten an, was die Vocaltechnik aufzuweisen hat, und an die Kräfte und Fähigkeiten der Chorsänger erhebt Bach Anforderungen, welche deren Aufopferungsfähigkeit oft im höchsten Maasse in Anspruch nehmen. Die Aufführung Bach'scher Chöre in starker Besetzung gilt überall und mit Recht für eine der sehr anstrengenden Aufgaben. „Wie müssen jene bescheidenen Chöre von 2 bis 3 Stimmen zu ihrer Zeit bis zur Erschöpfung der Kräfte angespannt worden sein!

Freilich verlangte der Meister zunächst von sich selbst sehr viel. Er mochte wohl auch gleiche Ansprüche an diejenigen erheben, welche unter seiner Leitung „zur Ehre Gottes“ in der Kirche musiciren sollten.

Wie sehr er aber ein Recht darauf hatte, zu fordern, dass ihm die Mittel für die Aufführung seiner kirchlichen Musiken nicht verkümmert, im Gegentheil in recht vollem Maasse gewährt würden, das hatte er kurz vor dem Abgange seines obigen Schreibens und noch vor Erlass des tadelnden und strafenden Protokolls vom 2. August praktisch zu zeigen Gelegenheit gehabt. „1730 war am 25., 26. und 27. Juni drei Tage hintereinander ein grosses Jubiläum wegen des vor 200 Jahren zu Augspurg übergebenen evangelischen Glaubensbekenntnisses gefeiert und an demselben erkläret worden:

Am 1. Jubeltage Vormittags Röm. I. 16. 17.*)
Nachmittags Ebr. XIII. 15. 16.

---

*) Historische Nachlese zu denen Geschichten der Stadt Leipzig von Schwarz. 1747. S. 134.

.m 2. Jubeltage Vormittags Ebr. X. 23. 24.
Nachmittags Psalm XCIII. 5.
.m 3. Jubeltage Vormittags Johann. VII. 16—18.
Nachmittags Röm. X. 9—11."

Für diese Feiertage hatte Bach jene Serie von antaten gesetzt, deren im ersten Bande Erwähn-ıg gethan worden und deren Musik leider zum über-ıegenden Theil verloren gegangen ist.

An diese grossen Musiken und an die Nothwen-ıgkeit, für deren Schöpfung Zeit, Musse, Stimmung nd sorgsames Ueberlegen offen zu halten, hatten die Herren von der Deputation freilich nicht gedacht, als ie vier Wochen später den Stab über den angeklag-en Cantor brachen. Keiner von ihnen hatte zu seiner ·ntschuldigung ein Wort darüber verloren. Auch be-ief er sich nicht darauf. Man denke sich aber die ·age des Musikdirectors, welcher dergleichen grosse Kirchenmusiken für drei hintereinander folgende Fest-age mit unzureichenden Mitteln einstudiren musste nd die Stimmung des Componisten, der bei einem so ohen Feste das Beste gegeben hatte, was er zu geben ermochte, und dem es vorbehalten war, bei dem instudiren desselben zu erkennen, wie unter den Un-ollkommenheiten der Ausführung die Feierlichkeit nd Erhabenheit des religiösen Festes leiden musste, nd wie diese äusseren Mängel die Kirchen-Gemeinde icht in die ihr nothwendige, ernste, dem Tage ent-prechende Stimmung würden gelangen lassen.

So war sein Verlangen innerlich und durch die usserlich gegebenen Verhältnisse motivirt und die ırt, wie er dasselbe kund that, zeigt seine gewissen-afte Gesinnung ebenso sehr, als seine unendliche Ueberlegenheit. Auch mag man im Rathe wohl chwerlich der Meinung gewesen sein, dass er mehr ordere, als er nothwendigerweise fordern müsse.

Die Bewilligung dieses Nothwendigen folgte daraus freilich noch nicht.

Haben wir aus dem Jahre 1730 ein ziemlich reiches Material für die Geschichte unseres Meisters nachweisen können, so ist das folgende Jahr 1731 für diese nur durch die Compositon der bereits erwähnten Cantate: „Wir danken dir, Gott“ bezeichnet, welche zu der liturgischen Feier der, bei Gelegenheit einer Rathswahl zu haltenden Predigt bestimmt war. Zu jener Zeit wurden alle derartigen Geschäfte von einiger Wichtigkeit mit dem Gottesdienst begonnen. Wir haben gesehen, dass Bach schon in Mühlhausen eine Rathswahl-Cantate hatte componiren müssen. Die in Leipzig althergebrachte Sitte des täglichen Kirchendienstes erleichterte noch diese Feierlichkeiten, bei denen die Figuralmusik nicht fehlen durfte.

Die in Rede stehende Cantate enthält 8 Nummern, nämlich:

1. eine Sinfonie (D-dur 3/4) mit allen Instrumenten (3 trombe, tamburi, 2 hautbois, Streichquartett und obligater Orgel).*)

---

*) Diese Sinfonie kann nicht anders, denn als Orgel-Concert betrachtet werden, wie der Inhalt auch der sechsten Violin-Sonate Bach's entnommen ist. Wir wissen, dass der grosse Meister verschiedentlich (unter anderm im Jahre 1739 zu Dresden) Orgel-Concerte gegeben hat, und so wird es wohl keinem Zweifel unterliegen, dass er der Erste war, der die Orgel als Concert-Instrument gespielt und Orgel-Concerte in die öffentlichen Musik-Aufführungen eingeführt hat. Eine nicht geringe Anzahl seiner Orgel-Compositionen (siehe Th. II. S. 375) hatte offenbar die Bestimmung, in dieser Weise producirt zu werden.

Es ist hie und da behauptet worden, und auch Chrysander hat nicht unterlassen, es auszusprechen, dass es Händel gewesen sei, der die Orgel zuerst als Concert-Instrument behandelt habe. In dieser Beziehung wird auf den in Nro. 1 und 2 der „Musikal. Real-Zeitung“ von 1790 befindlichen vortrefflichen Aufsatz: „Ueber eine Stelle in Burney's Nachrichten von Händel's Lebensumständen“ verwiesen, ebenso auf Bd. 81 der „Allgemeinen deutschen Bibliothek“.

2. den Eingangschor (D-dur Allabre),
3. eine Arie für Tenor (A-dur 4/4) von der Solo-Violine begleitet,
4. ein Recitativ (D-dur 4/4) für Bass,
5. eine Arie für Sopran (H-moll 6/8) mit einer Oboe und dem Quartett,
6. ein Recitativ (G-moll 4/4),
7. ein Arioso für Alt (D-dur Allabre) mit obligater Orgel, und
8. einen Choral: „Sei Lob und Preis", vierstimmig, mit vollem Orchester.

Diese Cantate zeichnet sich, wie bereits erwähnt, durch die zur Ouverture gesetzte obligate Orgel aus, welche in ihrer concertmässigen Behandlung, von dem Meister selbst gespielt, gewiss die grösseste Bewunderung erregen musste.*)

In dasselbe Jahr fällt ferner eine jener Reisen, welche Bach nach Dresden zu unternehmen liebte, um die dortige treffliche italienische Oper zu hören. Am 14. September, Nachmittags um 3 Uhr, liess er dort in der Sophienkirche sein gewaltiges Orgelspiel erschallen „in Gegenwart der ganzen Kapelle, dass

---

*) Diese Cantate ist im Jahre 1739, ebenso im Jahre 1749 bei gleicher Veranlassung wiederholt worden.

„Den 31. August ward die sogenannte Rathswahl-Predigt in der Kirche zu St. Nicolai von Herrn M. Christian Gottlieb Eichler über 1. Reg. VIII. 57 sqq. gehalten und darauf machte der Königl. Churfürstl. HofCompositeur und Capellmeister, Herr Joh. Sebast. Bach eine so künstlich als angenehme Music, worzu der Text dieser war: ‚Wir danken Dir Gott, wir danken Dir' (folgt der ganze Text der Cantate).

Der Hofrath Adrian Steger, welcher bereits 50 Jahre in dem Hochedlen Raths-Collegio und in diesem Jahre Oberhaupt desselben gewesen, legte die Regierung an eben diesem Tage mit einer beweglichen Rede an die Bürgerschaft nieder, der Herr ViceKanzler, Dr. Jacob Born, trat an das Regierungs-Ruder."

Nützliche Nachrichten von den Bemühungen derer Gelehrten zu Leipzig. 1739. S. 78 bis 80.

jedermann es höchstens admiriren musste".*) Ein Gelegenheits-Dichter mit Namen Kittel, welcher unter dem Namen Micrander schrieb, konnte es nicht unterlassen, seiner Bewunderung in folgendem Gedichte die Zügel schiessen zu lassen, welches er den „Dresdner Merkwürdigkeiten", einem zu jener Zeit erscheinenden Tagesblatt, anvertraute:

„Ein angenehmer Bach kann zwar das Ohr ergötzen,
Wenn er in Sträuchern hin, durch hohe Felsen läuft,
Allein den Bach muss man gewiss viel höher schätzen,
Der mit so hurtger Hand gantz wunderbarlich greifft.
Man sagt, dass wenn Orpheus die Laute sonst geschlagen,
Hab' alle Thiere er in Wäldern zu sich bracht,
Gewiss, man muss dies mehr von unserm Bache sagen,
Weil er, sobald er spielt, ja alles staunen macht."

Ob der grosse Meister bei Ansicht dieser Verse sehr von Bewunderung ergriffen gewesen oder ob die plumpe Schmeicheleı derselben grossen Eindruck auf ihn habe machen können, das melden uns die spärlichen Nachrichten, welche aus seinem Leben auf uns gekommen sind, natürlicherweise nicht.**) Doch zeigen

---

*) Fürstenau a. a. O. II. S. 222.

**) Wie weit die Poesie der Deutschen zu jener Zeit hinter der andrer Völker zurückstand, ersieht man unter Andrem aus einem, eine ähnliche Lobeshymne auf Händel enthaltenden englischen Gedichte, welches im Jahre 1735 bei Gelegenheit seiner ersten Orgel-Concerte in einem öffentlichen Blatte abgedruckt worden war, und welches Chrysander (Th. 2. S. 375) in deutscher Uebersetzung mittheilt. Zwar hat dem Verfasser desselben das Wortspiel mit dem Bach nicht zu Gebote gestanden, doch fehlt natürlich der Orpheus nicht. Die Strophe lautet:

Wollt' Orpheus süsser Harfenklang
Einst seiner Lieder Pracht begleiten,
Der Fels erkannte Gottes Sang,
Natur stand auf vor seinen Saiten.

Das Ganze ist von einem gewissen dichterischen Hauche erfüllt, der, wenn die Sprache auch nicht tadelfrei, doch eine wahrhafte Begeisterung ausströmt, die in der hausbackenen Prosa der deutschen Verse nicht wohl gefunden werden kann.

ese Worte, so schlecht und unbeholfen sie sein ögen, denn doch, dass das grössere Publikum die aunenswerthe Kunst des ausserordentlichen Mannes ohl zu würdigen wusste und dabei muthmaasslich lie wunderbarlichen Griffe der hurtigen Hand" weger bewunderte, als dessen Orgelspiel im Grossen nd Ganzen, und die Fülle erhabener Gedanken und genthümlicher Wendungen, die ihm dabei entrömten.

Inzwischen war der für die Thomas-Schule seit ngerer Zeit im Gange befindliche Neubau vollendet orden.

Die frühere, noch aus der Klosterzeit herstamende Einrichtung des Gebäudes im Innern war sehr eschränkt gewesen und hatte mancherlei Mängel mit ich gebracht. Diese schienen sehr fühlbar hervoretreten zu sein. Das Protokollbuch des Raths sagt arüber unterm 6. Juni 1730:*)

„Die Thomas Schule habe man in der Einrichtung grosser Unordnung gefunden. 3 Classen würden einer Stube informiret, diese Stube sei auch das enaculum. Die Cubicula wären auch schlecht beschaffen und lägen in einem Bett zwei Knaben etc."

Es wurde daher concludirt:

„Es sollten noch 2 Etagen auf die Schule gesetzet nd durch Gewinnung mehreren Raumes bessere Einchtung gemacht werden."

Im Jahre 1732 war der Um- und Ausbau vollndet worden, und es hatte das prächtige Schulebäude, wiewohl sich hoch in die Lüfte thürmend, eine jetzige äussere Gestalt bekommen.

Am Bonifacius-Tage, dem Donnerstage nach fingsten, 5. Juni, wurde dasselbe mit grosser Feierichkeit eingeweiht. Bei dieser Veranlassung hielt

---

*) Protokoll-Buch des Raths zu Leipzig. VIII. 63. fol. 307.

Gesner eine schöne Einweihungsrede,*) die erste der seit jener Zeit regelmässig bei den Schulactis veröffentlichten Reden, und sechs Schüler der Anstalt traten gleichfalls als Redner auf. Bach aber führte mit den Alumnen eine von ihm für diesen festlichen Tag componirte Cantate auf, zu welcher der damalige Quartus Winkler den deutschen Text geliefert hatte.

Der vollständige Titel dieser Cantate, deren Musik verloren gegangen zu sein scheint, lautet:

„Als die von Einem HochEdlen und Hochweisen Rath der Stadt Leipzig neu gebauete und eingerichtete Schule zu St. Thomae den 5. Juni durch etliche Reden eingeweihet wurde, ward folgende Cantata dabei verfertiget und aufgeführet von Johann Sebastian Bach, Fürstl. Sachsen-Weissfels. Capellmeister und M. Johann Heinrich Winkler, Collega IV.“**)

Den Text selbst lassen wir unter Nr. I im Anhange II folgen. Er ist insofern von Interesse, als er deutlich ergiebt, mit welcher Zufriedenheit die Erneuerung des Schulgebäudes von dem gesammten Personal der Anstalt aufgenommen worden ist und wie sehr sich Bach mit demselben eins gefühlt hat. Es war eben die Zeit, in der Gesner's überwiegende Persönlichkeit die widerstrebenden Elemente des künstlerischen und wissenschaftlichen Strebens zu vermitteln und in versöhnender Weise zu fördern wusste,

---

*) Gesner sagt in dieser Rede: „Hic perfugium honestae paupertati aperit Amplissimus Ardo, si ea adjunctam sibi habeat sororem Bonam Mentem, et discendi cupiditatem. Hic ali jubet atque institui, qui nunc, sanctissimo beatarum mentium munere, laudandi rerum omnium conditorem et parentem, fungantur. et cantas suavitate animos hominum ad divinarum rerum meditationem alliciant, qui denique boni viri et alteri saeculo profuturi evadant.“ S. Programme der Thomas-Schule, in der dortigen Schul-Bibliothek; s. desgl. Stallbaum: die Thomas-Schule zu Leipzig. Säcular-Schrift. 1839.

**) Programme der Thomas-Schule in der Bibliothek derselben.

in der Bach in seiner wahren Bedeutung erkannt, unbeirrt von störenden Gegenströmungen seine Bahn verfolgen konnte.*)

In wiefern auch die Wohnung des Cantors, im ersten Stockwerk auf der linken Seite des Schulgebäudes belegen, den Umbau-Veränderungen unterworfen gewesen war, ist nicht bekannt; wohl aber ist es zweifellos, dass sie seit jener Zeit im Wesentlichen unverändert geblieben ist. Sie ist in wohnlicher Weise eingetheilt, insbesondere das Arbeits- und Studirzimmer, in welchem ohne Zweifel jene erhabenen Werke niedergeschrieben wurden, von seltener Behaglichkeit. Ein schönes grosses Zimmer für grössere Kreise und für die Ausübung der Musik liegt eine Treppe höher. Von dort aus führt ein kurzer Corridor in den Uebungssaal der Anstalt, in welchem jetzt das Bildniss Bach's hängt. Auf diesem Corridore stehen die von Bach'schen Werken leider fast entleerten Notenschränke der Thomas-Schule. Eine Treppe tiefer liegt die Wohnung des Rectors. Die grosse schöne Thomas-Kirche mit ihrem hochragenden Bau und dem geräumigen Chor vor der Orgel ist wenige Schritte von der Wohnung des Cantors entfernt.

In dieser äusseren Umgebung befand sich Bach von nun ab bis zu seinem Ende.

Nachgerade hatte er in seinem mühsamen und vielfach in Anspruch genommenen Amte, wenn auch ohne die Anerkennung der ihm vorgesetzten Schulbehörde, zehn Jahre lang gewirkt.

Früher vielfach ausgezeichnet, jetzt gekränkt und

---

*) Stallbaum, in seiner Geschichte der Thomas-Schule, Leipzig 1839, bemerkt gleichfalls (S. 69), dass zwischen Gesner und Bach ein sehr freundliches, auf gegenseitiger Achtung beruhendes Verhältniss stattgefunden habe, wie später zwischen Rectoren und Cantoren nicht wieder vorgekommen sei.

bestraft, scheint er das Bedürfniss empfunden zu haben, sich einigermaassen über die allgemeine Sphäre seiner Amtsgenossen erhoben, dem Rathe zu Leipzig gegenüber in seinem wahren Werthe erkannt zu sehen. Ihm war offenbar daran gelegen, nicht in dem Drängen und Treiben des gewöhnlichen Lebens mit seinem sich immer erneuernden Einerlei der Alltäglichkeit und kleinlicher Beziehungen unterzugehen, wie es so Manchem vor ihm ergangen war und nach ihm Vielen ergangen ist und leider ergehen wird.

Seine äusserliche Amtsstellung hatte ihn missmuthig gemacht. Er suchte, für sich einen Anhaltspunkt in höheren Kreisen zu gewinnen. Die gänzliche Nichtbeachtung seiner Anstrengungen für die Kirche und der grossen und edlen Bestrebungen, in denen er für diese thätig war, hatte tief in seine innersten Lebens-Interessen eingeschnitten. Die Vernachlässigung der Kräfte, welche ihm für seine kirchlichen Musiken zu Gebote gestellt waren und über welche er so schwere Klage geführt hatte, war nicht gehoben. In den Accidentien seines Amts waren Beschränkungen versucht worden, und der Rath hatte ihm, wie wir gesehen haben, „die Besoldung gekürzt". Im Allgemeinen bescheidenen Sinns, war er doch ein Mann, dessen glänzende Stellung zur Kunst nicht unbemerkt bleiben konnte, und der, je nach den Verhältnissen und Gelegenheiten, damit hervortreten durfte und musste. In jedem Falle war er sich seines Werths im guten Sinn des Wortes bewusst. Wir haben gesehen, dass er zahlreiche Tonwerke zu festlichen Gelegenheiten mannigfacher Art gesetzt hatte. So war es denn auch natürlich, dass er die Mittel, um seinen Wünschen näher zu kommen, aus seiner Kunst nahm, sich selbst den Empfehlungsbrief schrieb, der ihm zu der gewünschten Auszeichnung verhelfen sollte.

Er componirte eine sogenannte „kurze Messe", aus den Sätzen des Kyrie und Gloria bestehend, jene

ersten Anfänge des gewaltigen Werkes, das später zu dem unter dem Namen der H-moll-Messe bekannten Riesenwerke angewachsen ist.*) Er sendete sie, indem er einen neuen Besuch in Dresden hiezu benutzte, am 27. Juli 1733 dem jungen Kurfürsten Friedrich August II. ein, welcher nach dem am 1. Februar dieses Jahres zu Warschau erfolgten Tode seines Vaters den sächsischen Thron bestiegen hatte.

Er hatte der von ihm eigenhändig geschriebenen Musik, welche aus der Partitur und allen Stimmen bestand, folgendes Schreiben beigefügt:

„Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friedrich Augusto, Königl. Prinzen in Pohlen und Lithauen, Herzoge zu Sachsen etc.

---

*) Diese Musik ist nicht, wie die meisten anderen Arbeiten Bach's, im Drange der Geschäfte und der sich wechselsweise treibenden Kirchen-Musiken entstanden. Der Tod Friedrich August's II. und die dadurch bedingte Trauer um den Landesherrn hatte vielmehr einen allgemeinen Stillstand in den musikalischen Aufführungen herbeigeführt, welcher ihm Zeit und Musse zu dieser grossen Arbeit gewährt hatte.

Das Archiv der Thomas-Kirche enthält über den Wiederbeginn der Kirchen-Musiken folgenden Erlass:

„Von Gottes Gnaden, Friedrich August"
(folgt der ganze Titel)
Würdige, Hochgelahrte, Liebe, Andächtige und Getreue.

Nachdem wir die wegen Absterbens Weyl. Unsres höchst Geehrtesten Herrn Vaters Königl. bisshero eingestellte Musik sowohl in als ausser denen Kirchen auf künfftigen anderen July dieses Jahres wiederum erlauben und ergehen zu lassen entschlossen sind, Alss ist unser Begehren hiemit bey denen unter euch gehörigen Superintendenten und durch dieselben bey denen Pfarrern in Städten und Flecken und Dörfern, wie auch bei denen Delizschen und Zerbigschen ingleichen Weissenfelsischen und Freyburgschen Schriftsassen nach Inhalt unsres dessfalls ergangnen Befehls dieserwegen ungesäumt gehörige Verfügung thun. Davon geschieht unsre Meynung. Datum Dressden am 5. Juni 1733.

Christian von Loss.
Andreas Heinrich Buchner.

Meinem gnädigsten Herrn.
Durchlauchtigster Churfürst,
Gnädigster Herr.

Ew. Königl. Hoheit überreiche in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sondern nach dero weltberühmter Clemenz mit gnädigen Augen anzusehen und mich darbei in Dero mächtige Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis dahier bei den beiden HauptKirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, dabei aber eine und andere Beschränkung unverschuldeter Weise auch je zuweilen eine Verminderung derer mit dieser Function verknüpften Accidentien empfinden müssen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, dafern Ew. Königl. Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Prädicat von Dero HoffCapellen conferiren, auch desswegen zur Ertheilung eines Decrets gehörigen Orts hohen Befehl ergehen lassen würden. Solche gnädigste Gewährung meines demüthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire mich in schuldigstem Gehorsam jedesmal auf Ew. Königl. Hoheit Verlangen in ComponirungderKirchenMusique sowohl als zum Orchester meinen unermüdeten Fleiss zu erweisen, und meine ganzen Kräfte zu Dero Diensten zu widmen in unaufhörlicher Treue verharrend

Ew. Königl. Hoheit
unterthänigster Knecht
Joh. Seb. Bach.*)

Dresden, den 27. July 1733."

---

*) Dieser Brief ist nicht von S. Bach selbst geschrieben, sondern nur von ihm unterzeichnet.

Dieses Schreiben, seit längerer Zeit bekannt, wird doch erst verständlich durch die, jetzt aus dem Staube des Leipziger Stadt-Archivs hervorgesuchten Beziehungen Bachs zu dem dortigen Stadtrath und durch den Brief an Erdmann. Es hatte keinen unmittelbaren Erfolg. Friedrich August II. von Sachsen und seine nächste Umgebung mochten zu jener Zeit mit den Sorgen und Arbeiten des erst kürzlich erfolgten Regierungs-Antritts in einer, gerade für Sachsen nichts weniger als politisch ruhigen Zeit, so wie mit der binnen Kurzem bevorstehenden polnischen Königswahl zu sehr beschäftigt sein, als dass sie der Bitte des grossen Künstlers die gehörige Aufmerksamkeit hätten können zu Theil werden lassen. Erst mehrere Jahre später kam die Sache in der von Bach gewünschten Weise zur Erledigung.

Jener Aufenthalt des Meisters in Dresden war aber nicht etwa ein zufälliger, aus seiner eigenen Wahl und Bestimmung hervorgegangener gewesen. Er stand vielmehr mit einer Sorge in Verbindung, welche seinem Herzen jedenfalls näher lag, als die erbetene Auszeichnung, wie erwünscht ihm diese auch sein mochte.

Wilhelm Friedemann, sein ältester Sohn, jetzt 23 Jahre alt, war unter der väterlichen Leitung zu einem der ersten Orgelspieler und Contrapunktisten Deutschlands herangebildet worden. Er war dem Schülerthum längst entwachsen, und musste daran denken, eine selbständige Stellung zu gewinnen. Der Aufenthalt im elterlichen Hause konnte ihn nicht mehr befriedigen, wie sehr auch sein Gemüth von der Aussenwelt ab und nach innen gekehrt sein mochte.

Der Organisten-Dienst an der Sophienkirche zu Dresden war erledigt. Friedemann hatte sich am 7. Juni von Leipzig aus darum beworben und zur Orgelprobe gemeldet. Er war zu dieser zugelassen worden und sie war auf den 22. Juli, also wenige Tage

vor Einreichung der erwähnten kurzen Messe auf den Nachmittag um 3 Uhr festgesetzt worden.

Friedemann Bach wurde „nach aller Musicorum Ausspruch und judicio als der beste und geschickteste“ unter den Bewerbern gefunden. Am nächsten Tage schon erhielt er seine Anstellung mit einem festen Gehalte von jährlich 79 Thlr. 19 Ggr. 6 Pf., ferner 80 Thlr. Zulage und einem Tranksteuer-Benefiz von 3 Fass Bier oder einem Aequivalent von 5 Thlr.*) So hatte Seb. Bach die Freude, seinen ältesten Sohn in einer den Verhältnissen nach leidlichen Stelle und dessen selbständige Subsistenz gesichert zu sehen. Dreizehn Jahre blieb Friedemann dort, und es erklärt sich daraus auch, dass sein Vater so gern nach Dresden gehen und die dortige Oper hören mochte.

Aber das Jahr 1733 war in dem Leben des letzteren und für die Lehrer an der Thomas-Schule überhaupt noch durch einen anderen Umstand bemerkenswerth.

Die Anstalt erhielt nämlich in diesem Jahre wiederum neue Gesetze, welche die Bestimmung hatten, die Ordnung unter den Schülern und die Disciplin über diese fester zu regeln.

Die Alumnen waren unter dem vorigen Rectorat etwas wild geworden. Ihre Gesangs-Geschäfte und die damit verbundenen Geld-Einnahmen hatten bei ihnen ausser manchem anderen Uebel auch Trägheit und Genusssucht genährt.**) Es waren jene Erscheinungen hervorgetreten, gegen welche Biedermann, Rector zu Freiberg, 14 Jahre später jenes heftige Programm verfasste, das zu einem so unerquicklichen Streite führen sollte.

*) Fürstenau, a. a. O. II. S. 221.

**) Stallbaum, Geschichte der Thomas-Schule. 1839. S. 57.

Schon das im Anhange I. unter Nro. 6 mitgetheilte Protocoll vom 14. August 1722 ergiebt, dass die Disciplin der Schule locker geworden und der damalige Rector nicht der Mann gewesen war, sie herzustellen. Noch deutlicher geht dies aus dem folgenden Protocoll hervor, welches vom 11. November 1723 datirt ist:*)

„Die sämmtlichen Alumni der Thomas-Schule Erschienen auf erfordern und wurde ihnen ihr ungebührlicher Lebenswandel und übles Bezeigen ernstlich vorgehalten, insonderheit, dass sie sich unterstanden auf ihre Präceptores Pasquille zu machen und dadurch gar gröblich gegen das 4te Gebot zu versündigen, wobei sie mit Nachdruck ermahnt wurden, von dergleichen unfertigem Wesen abzustehen, und in Zukunft sich frömmer und besser aufzuführen, sonst ein E. E. Hochw. Rath ernste Ahndung vorzukehren werde gemüssigt werden.

gez. Carl Friedrich Manser,
OberStadtSchreiber."

Gesner, in richtigem Verständniss der hervortretenden Erscheinungen und der zu ihrer Beseitigung erforderlichen Mittel, hatte die Aufgabe übernommen, den wissenschaftlichen Geist in der Anstalt neu zu beleben, deren sittliche Haltung zu kräftigen und so die Lücke auszufüllen, welche die Schulordnung von 1723 rücksichtlich der für die Schüler erforderlichen Bestimmungen gelassen hatte.

So erschienen diese von ihm neu verfassten „Gesetze der Schule zu St. Thomae" in diesem Jahre. Er hatte sich im Wesentlichen an das Bestehende angeschlossen. Hätte vielleicht auch manches anders gemacht werden können, wenn er seinem eigenen Urtheile gefolgt wäre, so war doch so viel gewonnen, dass die Schüler in ihrem häuslichen und öffentlichen

*) Acta des Raths zu Leipzig. VII. B. 117. Vol. II. f. 260.

Leben mit mehr Sicherheit und Einheit geleitet, den vorkommenden Unordnungen aber mit Nachdruck gesteuert werden könnte. Dass dies auch für die musikalische Richtung in der Thomana und für deren Rückwirkung auf die gottesdienstlichen Functionen des Cori Musici von wesentlichem Einfluss sein musste, liegt auf der Hand. Das Verhalten der Schüler bei der Musik und deren Stellung zu der Anstalt wurde im sechsten Abschnitt dieser Gesetze principiell und speciell geregelt.

Inzwischen war die Wahl der polnischen Stände am 5. October desselben Jahres nicht ohne schwere Kämpfe auf Friedrich August II. gefallen. Bach hatte den ersten Geburtstag der neuen Königin 7. December 1733 durch das „Drama per Musica" „der Königin zu Ehren" gefeiert. Am 17. Januar 1734 ward das Königs-Paar in dem Dome zu Krakau, der alten Polnischen Krönungsstadt, feierlich gekrönt, während der Candidat der Gegenpartei, der entthronte König Stanislaus Leszinsky, sich nach Danzig zurückzog, wo er in der Hoffnung französischer Hülfe das Weitere erwarten wollte.

Auf seinem Heimzuge von Polen war der König im Herbste desselben Jahres nach Leipzig gekommen, wo er einige Zeit residirte. „Weil nun, erzählt die Geschichte*, am 5. October der merkwürdige Gedächtnisstag, an welchem unser Durchlauchtigster Augustus im vorigen Jahre durch einhellige Wahl der gesammten Stände auf den Pohlnischen Thron erhoben worden, einfiel, so wurde nicht allein zu Mittag dieses Fest bei Hofe unter Lösung des Geschützes auf's feyerlichste begangen, sondern es waren auch des Abends zur Bezeigung der Allerunterthänigsten Devotion alle Häuser in allen Strassen bis in die späte

*) Leben und Thaten Friedr. Augusti III. von J. G. Mittag. 1757. S. 185.

Nacht illuminiret, wobei die auf der Leipziger Akademie studirende in einem solennen Aufzuge Jhre Königl. Majestät mit einer vortrefflichen AbendMusik allerunterthänigst aufwarteten, und die Herrn Grafen von Vitzthum, Hochberg, Flemming und Dietrichstein, so zur selbigen Zeit allda den studiis oblagen, bey Ueberreichung der Cantate von Jhren Majestäten Allergnädigst zum Handkuss zugelassen wurden." Es wird hierbei erzählt, dass das Fest mit grosser Eilfertigkeit habe vorbereitet werden müssen, „da die Veranlassung dazu kaum 3 Tage vorher gegeben worden".

Wir sehen hieraus, dass die Studirenden dem Könige bei dieser festlichen Gelegenheit mit „einer vortrefflichen Abend-Musik", welches eine „Cantate" gewesen, aufgewartet hatten. Und diese Cantate war von J. S. Bach componirt worden und ist keine andere, als die unter der Bezeichnung „In adventum regis" bekannte „Cantata gratulatoria" mit dem Anfange: Preise dein Glücke, geseegnetes Sachsen.

Wenn es aber in Erstaunen setzen möchte, dass der grosse Meister in der kurzen Zeit, welche ihm nach den obigen geschichtlichen Mittheilungen zu Gebote stand, ein so bedeutendes Werk schaffen und einstudiren konnte, so bleibt freilich nur übrig, auf sein unerhörtes Genie und auf die Unterstützung des geübten Thomaner-Chors und der dazu gehörigen Musiker zu verweisen.*) Dass die damals aufgeführte Cantate aber keine andere als die oben bezeichnete gewesen, spricht sich sogleich in den Textworten zu dem ersten Recitativ aus, in welchen es heisst:

Lass doch, o theurer Landes-Vater, zu,
Dass unsrer Musen Schaar
Den Tag, der Dir so glücklich ist gewesen,

---

*) Einzelne Stücke dieser Cantate haben später in geistlichen Cantaten anderweite Verwendung gefunden.

An dem im vorigen Jahr
Sarmatien zum König Dich erlesen,
In ihrer unschuldvollen Ruh
Verehren und besingen dürfe.
In einer Zeit
Da alles um uns blitzt und kracht,
Ja da der Frantzen Macht,
Die doch so vielmahl schon gedämpfet worden,
Von Süden und von Norden
Auch unserm Vaterland mit Schwerdt und Feuer dräut,
Kann diese Stadt so glücklich sein,
Dich, mächtgen Schutzgott unsrer Linden, *)
Und zwar nicht Dich allein,
Auch dein Gemahl, des Landes Sonne, **)
Der Unterthanen Trost und Wonne
In ihrem Schooss zu finden.

Noch deutlicher aber ergiebt sich die Zugehörigkeit der Cantata in adventum regis zu dem obigen Feste aus folgendem Recitativ:

Was hat Dich sonst, Sarmatien, bewogen,
Dass Du vor Deines Königs Thron
Den Sächsischen Piast,
Des grossen August würdgen Sohn
Statt allen andern Fürsten vorgezogen?
Nicht nur der Glanz durchlauchtger Ahnen,
Nicht seiner Länder Macht,
Nein, sondern seiner Tugend Pracht
Riss alle Deine Unterthanen
Und so verschiedner Völker Sinn
Mehr ihn allein als seines Stammes Glanz
Und angeerbter Schein
Fussfällig anzubeten hin.
etc. etc.
Ja ja, Gott ist uns noch mit seiner Hilfe nah,
Und schützt Augustens Thron.
Er macht, dass der gesammte Norden
Durch seines Königs Wahl befriedigt worden.
Wird nicht der Ostsee schon
Durch der besiegten Weichsel Mund
Augustens Reich zugleich mit seinen Thaten kund?

---

*) Leipzig hiess ursprünglich Lipzk, d. h. Linden-Ort.
**) Maria Josepha, Kaiser Joseph's älteste Tochter.

Dies sind deutliche Anspielungen auf die kriegerischen Ereignisse, welche in Folge der Flucht König Stanislaus Lescinskys nach Danzig die Belagerung und Einnahme dieser damals polnischen Festung herbeigeführt haben.

So war das Ende des Jahres und mit ihm die Advents-Zeit herangekommen. Bach hatte den grossen Kreis seiner Kirchen-Compositionen zur Ehre Gottes noch nicht vollendet. Jetzt trat er mit einem Werke hervor, welches von neuem seine glänzende Stellung nach dieser Seite hin bekunden sollte.

D.

Das Weihnachts-Oratorium.

Man würde darüber in Zweifel sein können, ob dieses grossartige Tonwerk, welches Bach im Jahre 1734 geschrieben hat, als ein besonderes und selbstständiges Ganze oder nur als eine zusammenhängende Reihe von Kirchen-Cantaten zu betrachten sei?

Die Form der einzelnen Theile und deren Bestimmung als Einleitungs-Sätze zu den Festtags-Predigten der Weihnachtszeit stellen dasselbe allerdings den Cantaten sehr nahe. Anders ist es, wenn man diese einzelnen Theile in ihrem Verhältniss zu einander betrachtet, den inneren Zusammenhang derselben aufsucht, ihre Berechtigung zu einer äusseren Verbindung prüft.

Der grosse Tonmeister selbst hat das Gesammtwerk als Oratorium bezeichnet. Wenn gleich man nun auch hie und da seinen Cantaten die Benennung „Oratorium“ vorgeschrieben findet, wie ja zur Zeit Bach's diese Bezeichnung öfter den Kirchen-Cantaten beigelegt wurde, so hat im vorliegenden Falle doch

offenbar die Zusammengehörigkeit des Ganzen ausgedrückt werden sollen.

Der von Bach eigenhändig geschriebene Titel lautet:

Oratorium
Tempore nativitatis Christi
Parte I.

Die folgenden Theile führen die Titel:
Pars 2. 3. 4 etc. Oratori Tempore nativitatis Christi.
Parte 2. 3. 4 etc.

Alles ist in der Original-Partitur zu einem Ganzen zusammengestellt, im Sinne des Componisten eine innere Gemeinschaft dieser einzelnen Theile unverkennbar und so ist der künstlerische Zusammenhang, die Einheit und Zusammengehörigkeit der einzelnen Theile zu einander nicht zu misskennen. Die weiterhin folgende Besprechung des Einzelnen wird dies deutlich genug ergeben.

Bach hat das Werk in jenem grossen Styl behandelt, der die Mitte zwischen dem lyrischen und dem dramatischen hält und der bereits in seinen Passions-Musiken erkennbar hervorgetreten ist. Er hat dabei mit dieser unverkennbar eine gewisse Connexität im Sinne gehabt. Nachdem er das Leiden und Ende des Herrn in so gewaltigen Zügen dargestellt hatte, sollte das schöne Fest der Weihnachtsfreude, der Geburt des Heilands, nicht ohne ein ähnliches Weih-Opfer verbleiben.

Möchte die Form sich von den in den Passions-Musiken angenommenen Formen der Oratorien entfernen, möchte die kirchliche Bestimmung es erfordern, dass das Werk in mehrere Abtheilungen zerlegt, dass diese an verschiedenen, zum Theil weiter auseinander liegenden Festtagen zur Aufführung gebracht wurden, doch hat man es hier mit einem grossen Werke als Einheit zu thun, welches unbeschadet der Einwürfe, welche gegen einzelne Theile zu erheben

sein möchten, im allerhöchsten Grade die volle Aufmerksamkeit, Theilnahme und Bewunderung des Kunstfreundes in Anspruch nimmt.

Wohl weicht die Grundstimmung, in welcher die Musik geschrieben ist, von der mystischen Vertiefung, welche den beiden Passions-Musiken eigen ist, diese von allen anderen grösseren Oratorien-Werken ähnlicher Art so deutlich unterscheidet, wesentlich ab. Die Nothwendigkeit hiefür ergab sich aus den Bedingungen, welche der Gegenstand der Composition bot. Die festliche Stimmung, die Stimmung heiliger reiner Freude muss nothwendigerweise eine andere sein, als die der Versenkung in den Erlösungs-Tod Christi. Daher tritt die Musik hier vorwiegend in kräftigeren Rythmen, in glänzenderen Farben auf als dort. Das homophone Element derselben wird hie und da in den Vordergrund gestellt, der sinnliche Reiz mehr, als Bach sonst dies liebt, berücksichtigt. Alles dies hat seine Berechtigung und sein Maass in sich und in dem Gegenstande.

Der Grund-Text, den Bibelworten (Ev. St. Lucä Cap. 1, V. 1—21, Ev. St. Matthäi Cap. 1, V. 1—12) entnommen, behandelt die Geburt Christi und die dieselbe begleitenden Erscheinungen, die Beschneidung und die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande bis zu deren Rückzug in ihre Heimath. Er ist in der, aus den Passions-Musiken bekannten Art der Behandlung mit Chören, Arien und in besonderer Vorliebe mit Chorälen durchflochten und in die kirchlich gebräuchliche Cantatenform gebracht. Die innere Verwandtschaft mit jenen grossen Arbeiten des Meisters stellt sich auf diese Weise auch äusserlich dar.

Welchen Antheil Bach selbst an der Dichtung gehabt, oder wer diese sonst gefertigt habe, ist nicht bekannt. Da die Worte, soweit sie nicht dem Evangelio angehören, eben nur einen secundären Theil dieser Tonschöpfung bilden, so kommt es auf deren

Ursprung auch nicht vorzugsweise an. Sie erheben sich nicht über die bekannte Sphäre poetischer Unbedeutendheit.

Das Weinachts-Oratorium zerfällt in 6 Abtheilungen, welche zusammen einen Cyclus von Cantaten bilden. Die ersten 3 Theile sollten an den 3 Weihnachtsfeiertagen aufgeführt werden. Der 4. Theil war für den Neujahrstag (Beschneidung Christi), der 5. für den folgenden Sonntag, der 6. für den Sonntag Epiphanias bestimmt.

Es wird später noch öfter Veranlassung gegeben werden, darauf hinzuweisen, dass Bach, dessen unerschöpflicher Geist fortwährend von einer nie endenden Ideenfülle belebt war, doch hie und da auf schon vorhandene Werke zurückgegriffen habe, um gewisse Theile derselben, oft mit nicht unerheblicher Umarbeitung, oft mit geringen Veränderungen von neuem zu benutzen.

Auch bei dem vorliegenden Werke tritt diese Erscheinung mehrfach hervor. Ein nicht geringer Theil der hier vorhandenen Musikstücke ist anderen Arbeiten, fast ohne weitere Veränderung als der des Textes, entnommen. Es sind dies insbesondere die Einleitungs-Chöre zum 1., 3. und 4. Theil, ferner eine Anzahl von Arien und ein Duett, im Ganzen 11 Stücke. Diese gehörten ursprünglich weltlichen Musiken an, die Bach zu festlichen Gelegenheiten gesetzt hatte, nämlich:

a. dem Drama per musica, der Königin von Polen zu Ehren 1733 componirt,
b. einem anderen Drama per musica, „die Wahl des Hercules“ 1733 zu Ehren eines Sächsischen Prinzen aufgeführt.

Es wird der Bemerkung nicht bedürfen, dass der wesentliche Charakter aller hiebei betheiligten Sätze, wie wir sie in das vorliegende Werk eingereiht finden, etwa mit Ausnahme der, dem 4. Theile angehörigen

Echo-Arie, kein anderer ist, als wie der besondere kirchliche Zweck ihn erforderte.

Ueber die Neigung Bach's, seine Compositionen in anderen Verbindungen und oft in erneuerter Gestalt zu reproduciren, wird bei Gelegenheit der kurzen Messen ausführlicher gesprochen werden.

In jedem Falle stellen sich die oben genannten Stücke bei näherer Betrachtung des Oratoriums lediglich als integrirende Theile desselben dar.

Geht man hienach auf das Einzelne über, so findet man zunächst für

den ersten Theil

den Grund-Text des Evangeliums in den Versen 1 bis 7, Cap. II St. Lucä.

Es sei der besseren Verständlichkeit halber erlaubt, den Text, wie dies auch bei den Cantaten geschehen, der näheren Besprechung voranzusetzen.

1. Chor. (D-dur 3/8.)

Jauchzet, Frohlocket, auf, preiset die Tage,
Rühmet, was heute der Höchste gethan!
Lasset das Zagen, verbannt die Klage,
Stimmt voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!
Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören,
Lasst uns den Namen des Herrschers verehren.

2. Recitativ.

Evangel. St. Lucä, Cap. 2, Vers 1 bis 6. (H-moll 4/4.)

Es begab sich aber zu der Zeit, dass ein Gebot von dem Kaiser Augusto ausging, dass alle Welt geschätzet würde, und Jedermann ging, dass er sich schätzen liesse, ein Jeglicher in seine Stadt.

Da machte sich auch auf Joseph aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth, in das jüdische Land zur Stadt Davids, die da heisset Bethlehem; darum dass er vom Hause und Geschlechte Davids war: auf dass er sich schätzen liesse mit Maria, seinem vertrauten Weibe, die war schwanger.

Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, dass sie gebären sollte.

3. Recitatv. (A-dur 4/4.)

Nun wird mein liebster Bräutigam,
Nun wird der Held aus Davids Stamm
Zum Trost, zum Heil der Erden
Einmal geboren werden.

Nun wird der Stern uns Licht scheinen,
Sein Strahl macht schon hervor;
Auf Ihn und erlasse nun das Weinen,
Denn Wohl singt hoch empor.

4. Aria. Alt. A-moll $^{3}/_{4}$.

Eilende Ich Ihn, mit sündlichen Trieben
Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn.
Deine Wangen
Müssen heut viel schöner prangen!
Eile den Bräutigam sehnlichst zu lieben.

5. Choral. A-moll $^{4}/_{4}$.

Wie soll ich dich empfangen,
Und wie begegn' ich dir,
O aller Welt Verlangen,
O meiner Seele Zier!
O Jesu, Jesu, setze
Mir selbst die Fackel bei,
Damit, was dich ergötze,
Mir kund und wissen sei.

6. Recitativ.

Vers 7. (G-dur $^{4}/_{4}$.)

Und sie gebar ihren ersten Sohn, und wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippen, denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge.

7. Choral und Recitativ. (G-dur $^{3}/_{4}$.)

Choral. Er ist auf Erden kommen arm,
Dass er unser sich erbarm,
Uns in dem Himmel mache reich,
Und seinen lieben Engeln gleich.
Kyrie eleis!

Recitativ. Bass. Wer kann die Liebe recht erhöhen,
Die unser Heiland für und hegt,
Ja, wer vermag es einzusehen,
Wie ihn der Menschheit Leid bewegt.
Des Höchsten Sohn kommt in die Welt,
Weil ihm ihr Heil so wohl gefällt,
So will er selbst als Mensch geboren werden.

8. Arie. Bass. (D-dur $^{3}/_{4}$.)

Grosser Held und starker König,
Liebster Heiland, o wie wenig
Achtest du der Erden Pracht!

Der die ganze Welt erhält,
Ihre Pracht und Zier erschaffen,
Muss in harten Krippen schlafen.

9. Choral. (D-dur 4/4.)

Ach mein herzliebes Jesulein
Mach' dir ein rein sanft Bettelein,
Zu ruhn in meines Herzens Schrein,
Dass ich nimmer vergesse dein.

In reichem Schwunge entfaltet der Beginn des Oratoriums in dem einleitenden Instrumental-Satz die christliche Festfreude. Mit hellen Jubelklängen wird der Tag gefeiert, der den Herrn und Heiland der Welt geschenkt hat.

Ein rhythmischer, lebhaft bewegter, für Bach's Zeit glänzend instrumentirter Orchester-Satz (3 Trompeten, Pauken, 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, das Streich-Quartett, die Orgel) von den Pauken begonnen, leitet den Eingangs-Chor:
„Jauchzet, Frohlocket, auf, preiset die Tage“ ein, der uns in bewegter Weise begrüsst. Frisch vom Anfang bis zum Schluss, in den Zwischen-Sätzen („Lasset das Zagen, verbannet die Klage“ und „Dient dem Höchsten“) jenen Aufwand eigenthümlicher Gestaltungen entfaltend, durch welche die Chöre Bach's zu Meister- und Muster-Werken der Stimmführung, selbständiger Declamation und des Ausdrucks erhoben werden, bewegt sich der weit ausgedehnte Gang des Tonstücks in dem Schwunge festlichen Glanzes bis zum Ende fort. Mit laut schallendem Rufe klingen die Pauken durch den festlichen Jubel hindurch, innerhalb dessen die Oboen in der Art ihrer Verwendung hie und da ein etwas mageres Colorit erkennen lassen. Der Geist ist von hellen Klängen umwoben. Wir stehen inmitten jener grossen Schaar von Gläubigen, welche Lob und Dank dem darbringt, der uns von der Höhe seines himmlischen Throns herab die Erlösung von Tod und Sünde gesendet hat.

Die Jubelklänge verstummen. Ihnen folgt in einfach recitirender Declamation der Evangelientext. Eine edel gehaltene Arie für Alt: „Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben“ (A-moll $^3/_8$. Oboe d'amour unisono mit der Violine; im Bass: Fagott, Orgel und Continuo), deren rhythmische Melodik in naiver Frömmigkeit die Freude über die bevorstehende Geburt des Herrn verkündigt, schliesst sich an.

Aber in die Freude des Festes dringt ein trüber Zug. Tiefernste Klänge ertönen. Die alte phrygische Kirchen-Tonart führt uns die Melodie des Chorals: „O Haupt voll Blut und Wunden“ zu dem Advents-Liede von Paul Gerhard: „Wie soll ich dich empfangen?“ in seltsamer Harmonienfolge vor. Wir sehen den Engel des Todes sein bleiches Antlitz enthüllen, über die Wiege des Herrn gebeugt dessen Leiden im Voraus verkünden. Das Kind hört den Gesang erklingen, der einst mit den Worten: „Wenn ich einmal soll scheiden“ sein Sterbelied sein wird. Bei Gelegenheit der Matthäus-Passion ist bereits auf die dortige Verschiedenartigkeit in der Behandlung dieses Chorals hingewiesen worden. Wie ganz anders tritt derselbe hier auf. Die symbolische Bedeutung ist unverkennbar. Aber es liegt in ihr ein frommer Ernst von unerschöpflicher Tiefe und von wunderbarem Reiz. Der Meister lüftet vor unserem Blick auf einen Augenblick den Schleier, der die Zukunft verhüllt. Er zeigt uns voll sinnigen Ernstes das Kreuz an der Wiege dessen, der eben in die Welt tritt, die er erlösen soll.

Trübe verhallt der Choral in leisen Klängen. Der Evangelist aber fährt fort: Und sie gebar ihren ersten Sohn und wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippen, denn sie hatte sonst keinen Raum in der Herberge.

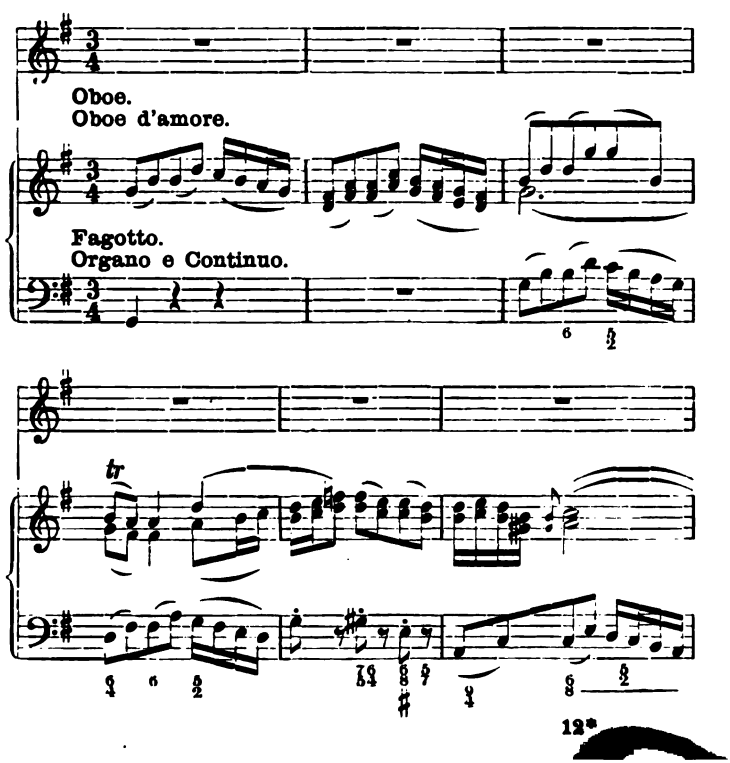
Mit sanftem Gesange malt das Orchester (zwei Oboen über dem Bass) die süsse Scene, in der die Mutterliebe, ihrer Armuth und Noth vergessend, nur

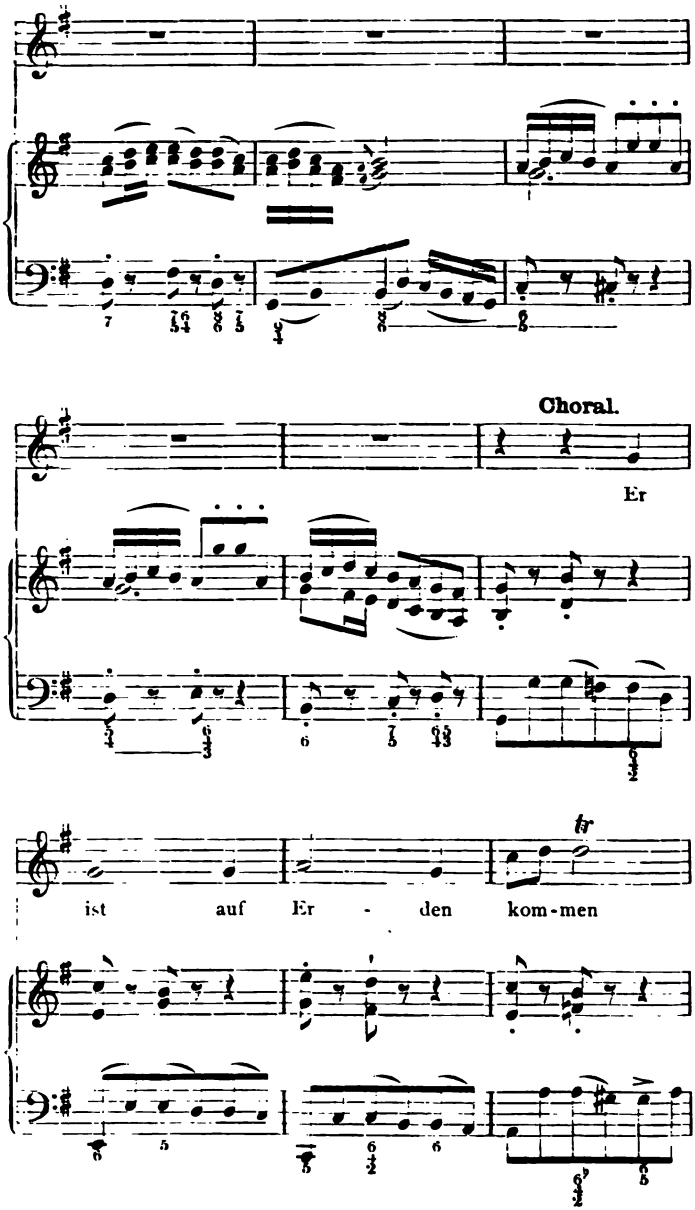
des Kindes gedenkt, das unter ihrem Herzen geruht hat.

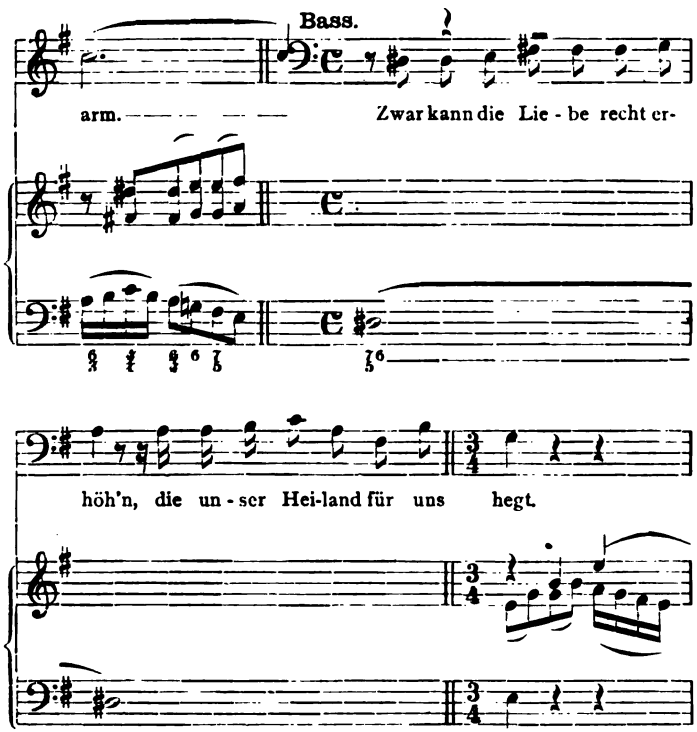
Und in die weichen Klänge dieses symphonischen Satzes tritt mit feierlichem Ernste, vom Sopran gesungen, das Luther'sche Lied: „Gelobet seist du Jesu Christ“ mit der Strophe: „Er ist auf Erden kommen arm“.

Wir sollen dessen in der Freude des heiligen Festes nicht vergessen, dass der Herr in die Welt gesendet worden, um für sie als Opfer zu bluten.

In ruhiger Grösse tönt der Choral durch die symphonische Orchester-Bildung hindurch, in seinem Fortgange viermal unterbrochen durch Betrachtungen, welche der Bass über die Liebe Gottes recitativisch einwirft.




Choral.
Er
ist auf Er - den kom-men
tr



Dies Stück zeigt in seiner besonderen Eigenthümlichkeit, wie wenig Bach sich an Hergebrachtes, an irgend eine Form gebunden hat, wie sein reicher Geist ihm stets die Besonderheit des Bildes zeigte, für welches er die Gestaltung und Farbe zu finden hatte. Er verbindet, um seine Wirkung zu erreichen, Mittel, welche sonst einander entgegengestellt zu werden pflegen, das symphonisch behandelte Orchester, den Choral und das Recitativ, die er, wie sehr sie in strenger Sonderung von einander gehalten werden, doch in so eigenthümlicher und durchgreifender Weise zur Einheit zusammenfasst.

Er zeigt uns zugleich das neugeborene Kind in

[illegible] und [illegible]. vor ihm sorgend und [illegible] in heiliger Andacht die jungfräuliche Mutter. Es sagt uns der Evangelienbericht, welcher des Kindes [illegible] mit [illegible] umspinnt und lässt uns die [illegible] der Engel hören, welche prophetisch die Zukunft des Herrn verkünden. Ein ernster Friede ruht in diesem [illegible] [illegible] Tonstück, in welchem sich die Bestimmung des ersten Festtages in den edelsten Formen ausgeprägt findet.

[illegible] der Tag gehört dem Dank und der Freude [illegible] In [illegible] Stimmung führt uns ein Lobgesang [illegible] Tenor [illegible] mit der Trompete in glänzendem Schwunge begleitet. „Grosser Held und starker [illegible] in die Grundstimmung des Tages zurück.

Für den Gesang ist diese Arie nicht ohne grosse Schwierigkeiten. Doch ist die Melodie von gefälliger Bildung und der kraftvollen Form ungeachtet wird ihr Vortrag, wenn es ihm nicht an Feuer und Geschmack fehlt, den Eindruck des Verfehlten ebenso wenig hervorrufen lassen, als den einer abstrakten musikalischen Idee.

Der schliesst sich aus dem Weihnachts-Liede Luthers die Strophe „Ach mein herzliebes Jesulein" in der Melodie „Vom Himmel hoch, da komm ich her" an, die als Triumphlied mit den 3 Trompeten und Pauken in alle Lande hinausschallend, die Geburt des Herrn, den Anfang der Erlösung der Welt verkündet. Auch hier, wie in dem ersten Satze, ist Bach in der Instrumental-Technik hinter seinen Intentionen zurückgeblieben. Die Trompeten wirken im Ganzen nicht in der Fülle und Kraft, in der sie gedacht sind.

Ungeachtet der ernsten Mahnungen, die der Blick in die Zukunft uns eröffnet hat, ist der Jubelklang im ersten Theile überwiegend geblieben. „Uns ist zum Heil ein Kind geboren", das ist der Inhalt des schönen Werks, das, der Weihnachts-Predigt vorauf-

gehend, die christliche Gemeinde in die frommgläubige Stimmung des Festtages überleiten sollte.

Einen entgegengesetzten Charakter bietet

der zweite Theil,

dessen Grundtext den Versen 6 bis 14 Cap. 2 desselben Evangelisten entnommen ist.

Der Text lautet, nach einer Eingangs-Sinfonie (G-dur $^{12}/_{8}$):

1. Evangel. St. Lucä, Cap. 2, Vers 8 und 9. (E-moll $^{4}/_{4}$.)

Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Heerde.

Und siehe, des Herren Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie, und sie furchten sich sehr.

2. Choral. (G-dur $^{4}/_{4}$.)

Brich an, o schönes Morgenlicht,
Und lass den Himmel tagen!
Du Hirtenvolk, erschrecke nicht,
Weil dir die Engel sagen:
Dass dieses schwache Knäbelein
Soll unser Trost und Freude sein,
Dazu den Satan zwingen
Und letztlich Frieden bringen.

3. Vers 10 und 11. (D-dur $^{4}/_{4}$.)

Und der Engel sprach zu ihnen:

Fürchtet euch nicht. Siehe, ich verkündige euch grosse Freude, die allem Volke wiederfahren wird.

Denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids.

4. Recitativ. Bass. (G-dur $^{4}/_{4}$.)

Was Gott dem Abraham verheissen,
Das lässt er nun dem Hirten-Chor erfüllt erweisen,
Ein Hirt hat alles das zuvor
Von Gott erfahren müssen
Und nun muss auch ein Hirt die That,
Was er damals versprochen hat,
Zuerst erfüllet wissen.

5. Aria. Tenor. (E-moll $^{3}/_{8}$.)

Frohe Hirten, eilt, ach eilet,
Eh' ihr euch zu lang verweilet,

Eilt, das holde Kind zu sehn,
Geht, die Freude heisst zu schön.
Sucht die Anmuth zu gewinnen,
Geht und labet Herz und Sinnen.

Vers 12.

Und das habt zum Zeichen: ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegend.

7. Choral. (C-dur 4/4.)

Schaut hin, dort liegt im finstern Stall,
Dess Herrschaft gehet überall.
Da Speise vormals sucht' ein Rind,
Da ruhet jetzt der Jungfrau'n Kind.

8. Recitativ. Bass. (A-moll 4/4.)

So geht denn hin! ihr Hirten, geht,
Dass ihr das Wunder seht;
Und findet ihr des Höchsten Sohn
In einer harten Krippe liegen:
So singet ihm bei seiner Wiegen
Aus einem süssen Ton,
Und mit gesammtem Chor
Dies Lied zur Ruhe vor.

9. Arie. Alt. (G-dur 3/4.)

Schlafe, mein Liebster, geniesse der Ruh',
Wache nach diesem für Aller Gedeihen,
Labe die Brust,
Empfinde die Lust,
Wo wir unser Herz erfreuen.

10. Vers 13. (D-dur 4/4.)

Und alsobald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren, die lobeten Gott und sprachen;

11. Chor. (G-dur 4/4.)

Ehre sei Gott in der Höhe!
Und Friede auf Erden
Und den Menschen ein Wohlgefallen.

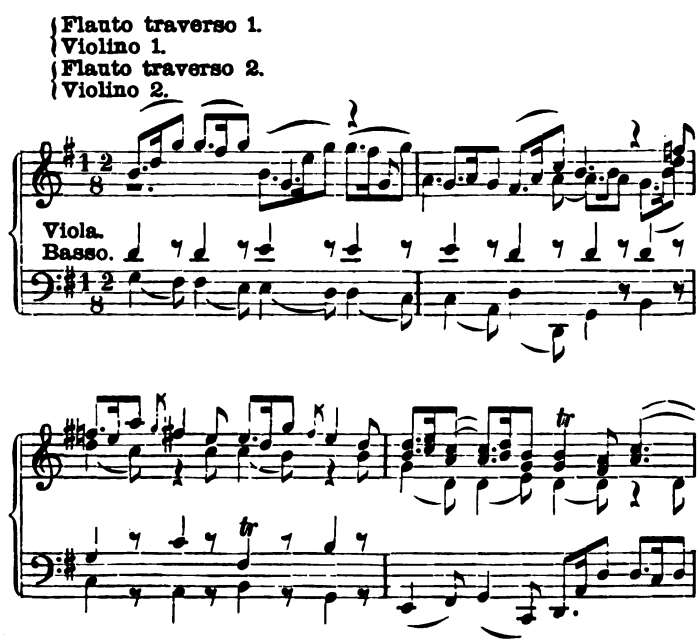
12. Recitativ. Bass. (G-dur 4/4.)

So recht, ihr Engel, jauchzet und singet,
Dass es uns heut' so schön gelinget,
Auf denn! wir stimmen mit euch ein,
Uns kann es, so wie euch, erfreu'n.

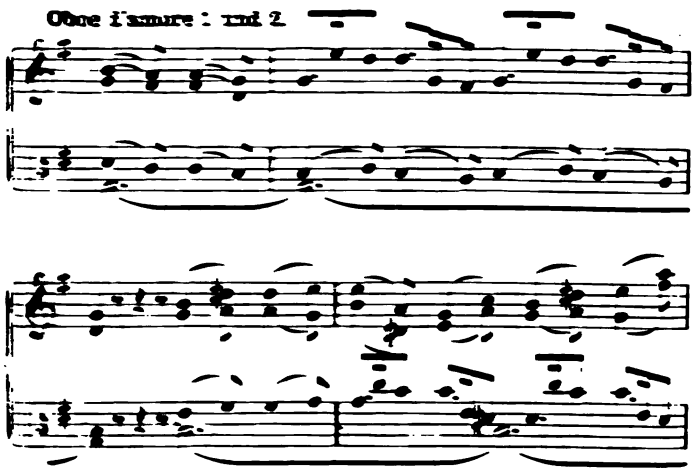
13. Choral. (G-dur $^{12}/_{8}$.)
Wir singen dir in deinem Heer
Aus aller Kraft Lob, Preis und Ehr',
Dass du, o lang gewünschter Gast,
Dich nunmehr eingestellet hast.

Das Kind der Jungfrau ist geboren. Wir versenken uns in die Erfüllung der Botschaft von oben, in welche uns eine Symphonie im Styl der Pastorale, einer der herrlichsten Instrumental-Sätze, die Bach geschrieben hat, einführt.

Das Haupt-Motiv voll zarter Melodie und in rhythmisch ausgeprägter Gliederung ($^{12}/_{8}$ G-dur) führt mit seinen schallmeyartigen Klängen zu den Hirten auf dem Felde. Es ist eine Idylle, voll von der reizendsten Anmuth, die der Meister darstellt. Von dem Streich-Quartett getragen, die Violine durch die Flöten verstärkt, tritt das erste Thema



dem zweiten Motive, einem süss klingenden Wiegenliede, entgegen, das eine andere Gruppe von Instrumenten: 2 Oboi d'amore, 2 Oboi di caccia.



wie von dem träumerischen Glanze hehrer Empfindungen erfüllt, anstimmt. Wie die Schrift das Verweilen der Hirten auf dem Felde in der heiligen Nacht darstellt, so führt die Symphonie uns zu ihnen hin, indem sie zu gleicher Zeit mit süssen Klängen auf das Erscheinen des Jesuskindes hinweist. In ihren eigenthümlichen Klangfarben, bald getrennt, bald in einander verschlungen, hier verhallend, dort von neuem sich ausbreitend, in klarer, lichtvoller Sonderung, schreiten die Motive an uns vorbei, bis sie in leisen Klängen dahinsterben. Sie zeigen das Menschliche von den Strahlen göttlichen Lichts umflossen, die Armuth und Niedrigkeit der Hirten gehoben von der himmlischen Erscheinung, die in Engelsgestalt vor sie hintritt. Ein süsser Hauch weht durch die Natur, in deren Schooss der Heiland geboren wurde. Die Klarheit des Herrn durchleuchtet die Nacht, dass die Hirten erschrecken.

„Brich an, du schönes Morgenlicht“, schallt es mit heiligem Klange aus ihrem Munde. Es ist der Morgen der Versöhnung, der aus der Nacht hervorbricht, in die Tod und Sünde die Welt verstrickt hatten.

So tönt es in der feierlichen Harmonie des Chorals daher, die Worte des Engels einleitend, der in sanftem Sopran (zu den langgezogenen Accorden des Quartetts) seine Stimme zu den Hirten erhebt.

Eine Tenor-Arie: „Frohe Hirten, eilt, ach eilet“ unterbricht die Recitative des Evangeliums. Sie gehört mit ihrer edlen Declamation, dem strengen dreistimmigen Satz, in dem sie sich bewegt, sowie mit den langgedehnten Vocal-Passagen jenen eigenthümlichen Tonschöpfungen des Meisters an, für welche, wo sie noch jetzt wirken sollen, eine besondere Empfänglichkeit und ein aufmerksames Verständniss erfordert wird.

Auf die Worte des Evangeliums: „Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegend“, erklingt wieder in kräftig ernster Weise die schöne Melodie des Weihnachts-Liedes: „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, welche den ersten Theil des Oratorii geschlossen hatte:

„Schaut hin, dort liegt im finstern Stall,
Dess Herrschaft gehet überall“,

auf die Knechtsgestalt und Armuth zurückweisend, in welcher der Herr auf Erden erschienen ist.

Ein kurzes Recitativ (Bass) fordert die Hirten auf, dem Kinde in der Krippe ein Wiegenlied zu singen. Von den vier Oboen der Symphonie und dem Bass in harpeggirenden Accorden begleitet, führt dasselbe zu dem überaus zart gehaltenen Wiegenliede (Arie für Alt, $^2/_4$ G-dur) über, welches Bach nicht, wie die Worte des Textes es hätten erwarten lassen, dem Chor gegeben hat, sondern wie von der Mutter gesungen darstellt. Die Andeutung des Chorgesangs

[illegible] in die mit der Singstimme all'unisono gehende Flöte geleitet, während der Bass in wiegender Bewegung in dem aus vier Oboen und den drei Obersimmen des Quartetts bestehenden Orchester der zimmerisch leise klingenden Melodie des Gesanges folgt. Man glaubt nicht, den aber strengen Meister im Contrapunkt und in dem figurirten Satz zu hören, wenn man diese innige, sanfte Weise vernimmt, in der er dem schlafenden Jesuskinde das Wiegenlied ertönen lässt. Fast mit Bedauern sieht man ihn im zweiten Theile der Arie von diesem Charakter abweichen, und in die Formenbildung seiner weniger ansprechenden Arien zurückkehren. Freilich mochte es auch schwer sein, diesem inhaltsarmen Texte eine tiefere Seite der Empfindung abzugewinnen.

„Und alsbald, verkündet der Evangelist, waren bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren." „Ehre sei Gott in der Höhe" ertönt es fleißig und stark, wie ein Lobgesang von oben her. Alsobald sind sie da, die himmlischen Heerschaaren, alle zu gleicher Zeit, mit lautem Jubel und in reich geschmückten Klängen, jene Stimmen des mächtigen Chors, von dem vollen Orchester (2 Flöten, 2 Oboi d'amore, 2 Oboi di caccia, Streich-Quartett, Orgel) getragen das Lob des Höchsten singend (siehe Seite 190 und 191). Ein Kranz glänzender Blüthen schlingt sich rankend empor. Alles strebt frei und mächtig in die Höhe. Und „Friede auf Erden" ertönt es dazwischen über sanft gebrochenen Accorden und dem ruhigen Orgelpunkt in weicherer Weise, bis der Jubel von neuem sich daher schwingt. Mit den Worten: „Und den Menschen ein Wohlgefallen" (siehe Seite 189) windet sich der Kranz reicher und reicher zu strahlenden Gewinden zusammen, bis er gleichsam von Engelshänden vollendet, in kurzer Zusammenfassung die Hauptmotive noch einmal dicht neben einander stellt und

und den Menschen ein Wohl - ge - fal - - - - len, ein Wohl - ge - fal - - - - - - len.

und den Menschen ein Wohl - ge - fal - - len, ein Wohlge - fal - - - - len.

und den Menschen ein Wohl - ge - fal - - - - len.

und den Men - schen ein Wohl - ge - fal -

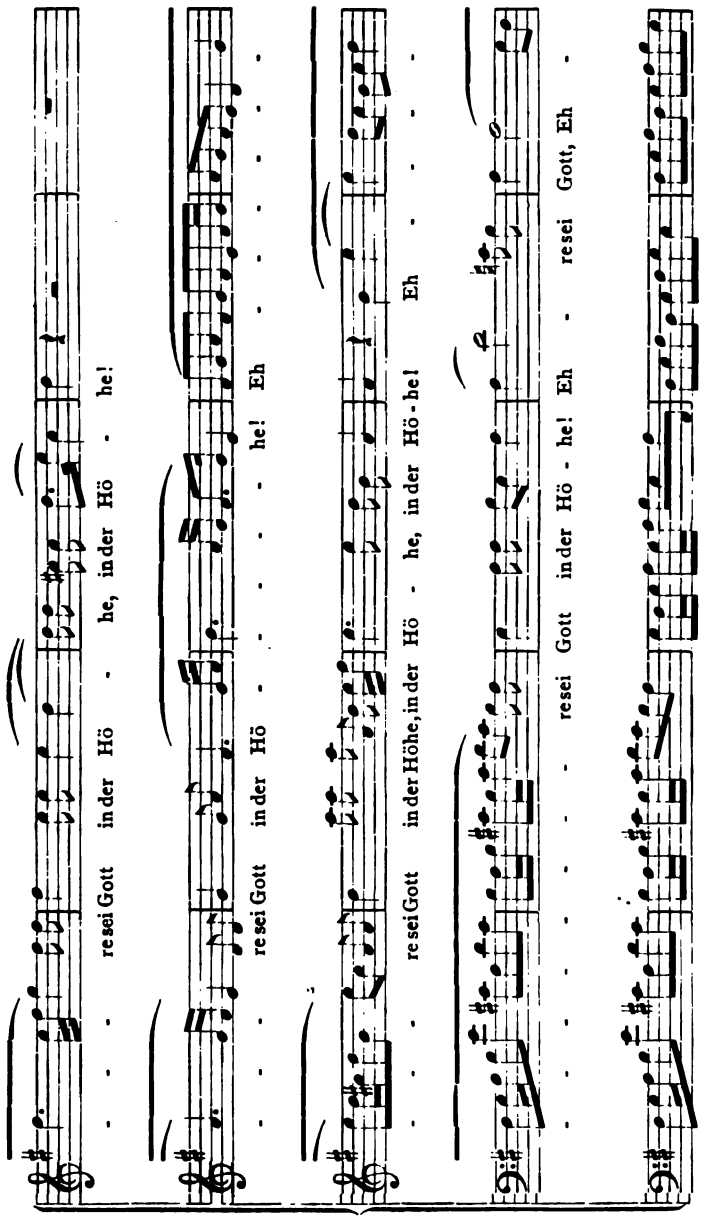
Eh - re sei Gott, Eh - - - - re sei Gott, Eh - - - - - - - -

Eh - - re sei Gott, Eh - - - - - re sei Gott, Eh - - - -

Eh - - - - - - - - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - - - - -

Eh - - - - - - re sei Gott, Eh - - - - - - - - - - - - -

Grundbass.


re sei Gott in der Hö - he, in der Hö - he!
re sei Gott in der Hö - he! Eh
re sei Gott in der Höhe, in der Hö - he, in der Hö - he! Eh
re sei Gott in der Hö - he! Eh - re sei Gott, Eh

lam, wie in den Wolken verschwindend, verklingt. In der That liegt in diesem Tonsatz eine seltene Grösse und Pracht. Freudig erhoben blicken wir zu den strahlenden Wolken empor, denen der Gesang entschwunden und sie vor uns wie in einem Raphael'schen Bilde von Hundertausenden glänzender Engelsköpfe belebt finden.

Und es antworten die Hirten, in fester freudiger Zuversicht wiederum in die Weise des Chorals: „Vom Himmel hoch, da komm ich her" einfallend:

„Wir singen dir in deinem Heer" u. s. w.

Aber nicht wie am Schluss des ersten Theils von dem schmetternden Tone der Trompeten und dem Donner der Pauken im hellen Jubel getragen und nicht wie kurz zuvor in ruhig ernster Betrachtung der Armuth des Herrn, erklingt der schöne Choral. Nein, sanft und voll lieblicher Klänge begrüsst er das neugeborene Kind, dessen Wiegenlied in dem reichen Gange der vier Oboen aus der Symphonie zwischen den Strophen des Chorals in vollendeter Durchführung von Neuem daher klingt. Wir stehen vor der Krippe. Der Engel des Herrn giesst seinen göttlichen Glanz darüber aus. Anbetend sinken wir auf die Knie vor dem Kinde, an dem in sanftem Schlummer die ersten Träume der Unschuld vorüber ziehen. Die jungfräuliche Mutter aber wiegt in lieblicher Freude den Schlaf ihres Erstgeborenen. Verschwunden ist das düstere Symbol der Zukunft. Leise verhallen die Klänge über dem Gebete.

Der dritte Theil

behandelt die Anbetung der Hirten. (Vers 15 bis 20 a. a. O.)

1. Chor. (D-dur $^3/_8$.)

Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen,
Lass dir die matten Gesänge gefallen,
Wenn dich dein Zion mit Psalmen erhöht.

Höre der Herzen frohlockendes Preisen,
Wenn wir dir jetzo die Ehrfurcht erweisen,
Weil unsere Wohlfahrt befestiget steht.

2. Evangelium St. Lucä, Cap. 2, Vers 15. (A-dur 4/4.)

Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander:

3. Chor. (A-dur 3/4.)

Lasset uns nun gehen gen Betlehem,
Und die Geschichte sehen, die da geschehen ist,
Die uns der Herr kundgethan hat.

4. Recitativ. Bass. (A-dur 4/4.)

Er hat sein Volk getröst't,
Er hat sein Israel erlöst,
Die Hülf' aus Zion her gesendet
Und unser Leid geendet.
Seht, Hirten! dies hat er gethan,
Geht! dieses trefft ihr an.

5. Choral. (D-dur 4/4.)

Dies hat er alles uns gethan,
Sein' gross' Lieb' zu zeigen an;
Dess freu' sich alle Christenheit,
Und dank' ihm dess in Ewigkeit.
Kyrieleis!

6. Duett. Sopran, Bass. (A-dur 3/8.)

Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen
Tröstet uns und macht uns frei,
Deine holde Gunst und Liebe,
Deine wundersamen Triebe
Machen deine Vatertreu
Wieder neu.

7. Vers 16 bis 19. (G-moll 4/4.)

Und sie kamen eilend, und fanden beide, Mariam und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegend.

Da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kind' gesaget war.

Und Alle, vor die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen die Hirten gesaget hatten.

Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen.

8. Arie. Alt. (G-moll 3/4.)

Schliesse, mein Herze, dies selige Wunder
Fest in deinem Glauben ein.

Lasse dies Wunder der göttlichen Werke
Immer zur Stärke
Deines schwachen Glaubens sein!

9. Recitativ. Alt. (D-dur 4/4.)

Ja, ja! mein Herz soll es bewahren,
Was es an dieser holden Zeit
Zu seiner Seligkeit
Für sicheren Beweis erfahren.

10. Choral. (G-dur 4/4.)

Ich will dich mit Fleiss bewahren,
Ich will dir
Leben hier,
Dir will ich abfahren.
Mit dir will ich endlich schweben
Voller Freud',
Ohne Zeit
Dort im andern Leben.

11. Vers 10. (G-moll 4/4.)

Und die Hirten kehrten wieder um, preiseten und lobten Gott um Alles, das sie gesehen und gehöret hatten, wie denn zu ihnen gesaget war.

12. Choral. (Fis-moll 4/4.)

Seid froh, dieweil
Dass euer Heil
Ist hie ein Gott und auch ein Mensch geboren.
Der welcher ist
Der Herr und Christ,
In Davids Stadt von vielen auserkoren.

In glänzender, kräftiger Bewegung beginnt der Eingangs-Chor mit reicher Orchester-Begleitung (3 Trompeten, Pauken, Flöten, Oboen, Streich-Quartett und Orgel). Er führt in den Charakter der Festfeier zurück, der den Anfangs-Chor des ersten Theils charakterisirt hatte, in schwungvoller, fast weltlich klingender Weise (der Chor ist der Cantate zu Ehren der Königin von Polen entnommen).

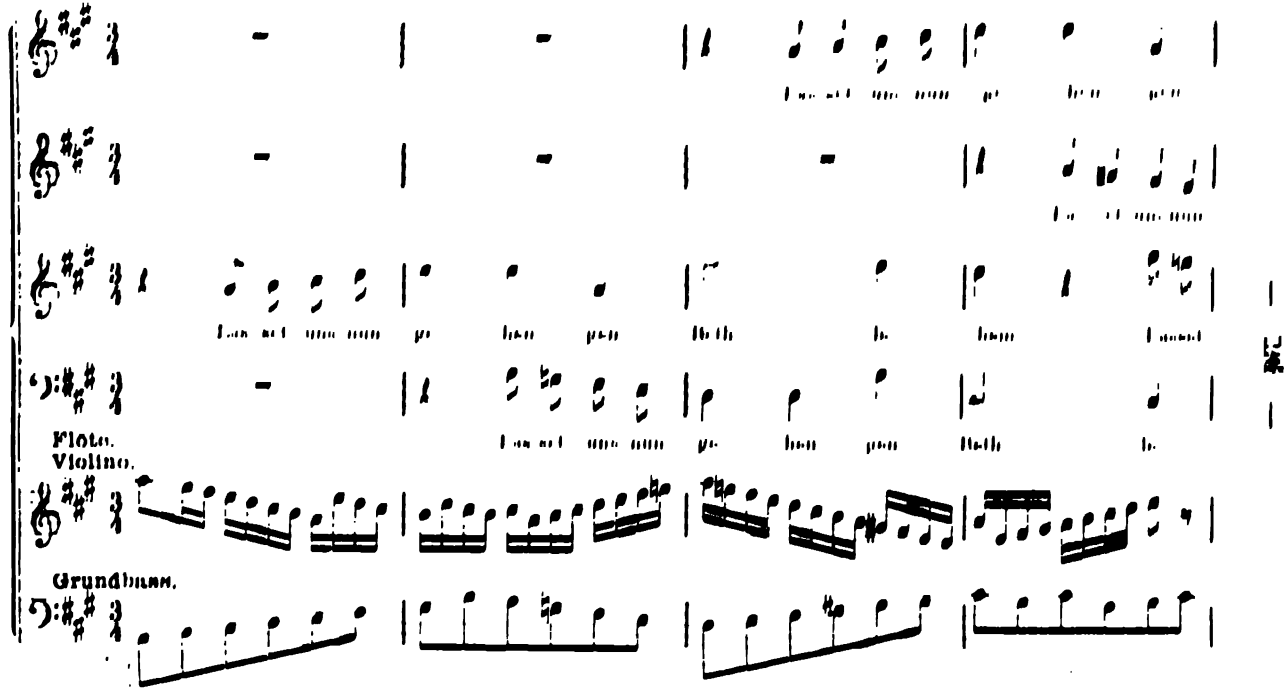
Nach dem kurzen, festgezeichneten Abschluss tritt der Evangelist recitativisch ein und die Hirten sprechen unter einander:

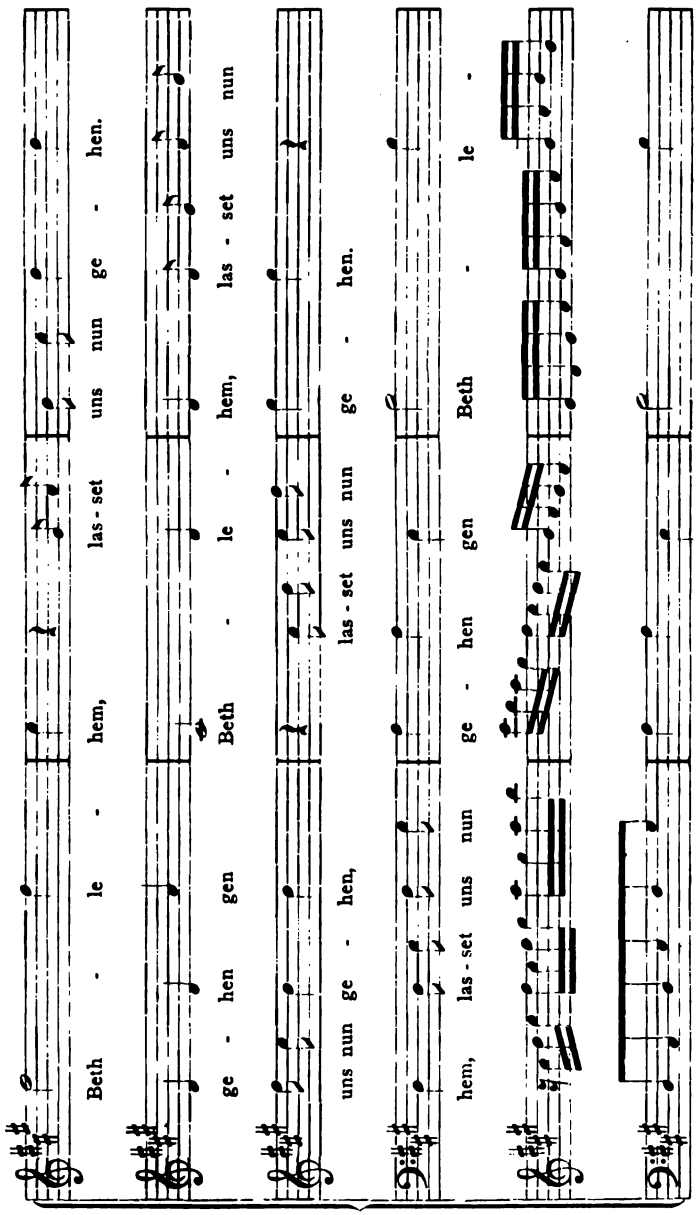
„Lasset uns hingehen gen Betlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kund gethan hat.“

Der Grundbass lebhaft bewegt, während Flöte und Violine in schnellen Passagen über den Gesangsstimmen und dem Orchester daher stürmen (siehe Seite 196 und 197), zeigt die feste Gliederung dieses Chors in reicher Polyphonie, die mit ihren Imitationen und Umkehrungen die Schaar der wandernden Hirten im schnellen Fortschreiten nach der Krippe des Neugeborenen erblicken lässt. Ihnen ruft eine Stimme aus der Gemeinde (Bass) in kurzem Recitativ in das Gedächtniss zurück, was der Herr gethan und verkündet ihnen, was sie antreffen werden, und Alle stimmen voll Dank und Freude den Choral an: „Dies hat er alles uns gethan“ etc., dessen harmonische Fülle und Belebung wiederum die volle Meisterschaft des Tonsetzers bekundet.

Es folgt ein lang ausgesponnenes, in allen Motiven bis zu den äussersten Grenzen der Empfindung entwickeltes Duett (Sopran und Bass, A-dur $^3/_8$), welches zu dem Evangelio zurückführt. Eine Arie für Alt (G-moll $^2/_4$) mit Begleitung des Basses und einer Solo-Violine ist dazu bestimmt, in sanft melodischer, hie und da in traurige Wendungen abweichender Weise den Glauben an das selige Wunder zu befestigen, das sich vor der Menschheit aufgethan hat und dessen Erfüllung eine dunkle, trübe gestaltete Zukunft entwickeln soll. Noch einmal bekräftigt dieselbe Stimme dies in dem folgenden kurzen, von 2 Flöten in langgehaltenen Tönen begleiteten Recitativ und der Choral: „Ich will dich mit Fleiss bewahren“ fasst mit demuthvoll gläubigem Charakter zusammen, was christliche Gesinnung in den vorhergehenden Tonstücken zur Ueberzeugung und Erkenntniss gebracht, eine reiche und glückliche Ernte aus einer frommen Saat.

„Und die Hirten kehrten wieder um, prei-


Flöte.
Violino.
Grundbass.


Beth - le - hem, las - set uns nun ge - hen.
ge - hen gen Beth - le - hem, las - set uns nun
uns nun ge - hen, las - set uns nun ge - hen.
hem, las - set uns nun ge - hen gen Beth - le -

seten und lobten Gott und Alles, das sie gesehen und gehört hatten, wie denn zu ihnen gesagt war."

Ihr Preis und Loblied ist zunächst ein Gebet.

In dem Choral:

„Seid froh, dieweil,
Dass euer Heil" u s. w.

danken sie dem Herrn durch frommen, zum Schluss in lebhafter Steigerung sich erhebenden Gesang, bis sie freudig und fest den Chor wieder anstimmen, welcher diesen Theil des Oratorii begonnen hatte und mit dem der Meister in festlicher Weise und in voller Abrundung zu dem eigentlichen Fest-Gottesdienst überleiten will.

Der vierte Theil.

1. Chor. (F-dur 3/8.)

Fallt mit Danken,
Fallt mit Loben
Vor des Höchsten Gnadenthron.
Gottes Sohn
Will der Erden
Heiland und Erlöser werden,
Gottes Sohn
Dämpft der Feinde Wuth und Toben.

2. Evangelium St. Lucä, Cap. II, Vers 21.

Und da acht Tage um waren, dass das Kind beschnitten würde; da ward sein Name genennet Jesus, welcher genennet war von dem Engel, ehe denn er im Mutterleibe empfangen ward.

3. Recitativ. Bass. (D-moll 4/4.)

Immanuel, o süsses Wort!
Mein Jesus heisst mein Hirt,
Mein Jesus heisst mein Leben,
Mein Jesus hat sich mir ergeben.
Mein Jesus soll mir immerfort
Vor meinen Augen schweben;
Mein Jesus heisset meine Lust,
Mein Jesus labet Herz und Brust.

4. Arioso. (F-dur 4/4.)

1. Stimme. Sopran.
Jesus, du mein liebstes Leben,
Meiner Seelen Bräutigam,
Der du dich für mich gegeben
An des bittren Kreuzes Stamm.

2. Stimme. (Bass.)
Komm! ich will dich mit Lust umfassen,
Mein Herze soll dich nimmer lassen,
Ach! so nimm mich zu dir.

Recitativ. Bass. (D-moll 4/4.)

Auch in dem Sterben
Sollst du mir das Allerliebste sein.
In Noth, Gefahr und Ungemach
Seh ich dir sehnlichst nach.
Was jagte mir zuletzt der Tod für Grauen ein?
Mein Jesus! wenn ich sterbe,
So weiss ich, dass ich nicht verderbe;
Dein Name steht in mir geschrieben,
Der hat des Todes Furcht vertrieben.

5. Arie. Sopran. (C-dur 6/8.)

Flösst, mein Heiland, flösst dein Namen
Auch den allerkleinsten Saamen
Jenes strengen Schreckens ein?
Nein! Du sagst ja selber nein!

Echo. Sopran.

Nein!
Sollt' ich nun das Sterben scheuen?
Nein! Dein süsses Wort ist da!
Oder sollt' ich mich erfreuen?
Ja, du Heiland, sprichst selbst,
Ja!

Echo. Sopran.

Ja!

6. Duo. (F-dur 4/4.)

1. Stimme. Sopran. Arioso.

Wohlan! Dein Name soll allein
In meinem Herzen sein.
So will ich dich entzücket nennen,
Wenn Brust und Herz
Zu dir vor Liebe brennen.

Doch Lammer sage nur wie rühm' ich dich?
Wie nur lieb' ich dich?

3. Strophe. Bass. Recitativ.

Jesu, meine Freud' und Wonne,
Meiner Hoffnung Schutz und Ziel,
Mein Erlöser, Schirm und Heil,
Hort und Königs Licht und Sonne,
Ach wie soll ich würdiglich
Mein Herr Jesu preisen dich?

7. Arie. Tenor. D-moll $^3_4$.

Ich will nur für in Ihrem Leben,
Mein Heiland, gleich nur Kraft und Mut,
Daß es mein Herz recht eifrig tut,
Stärke mich,
Deine Gnade würdiglich
Und mit Danken zu erheben.

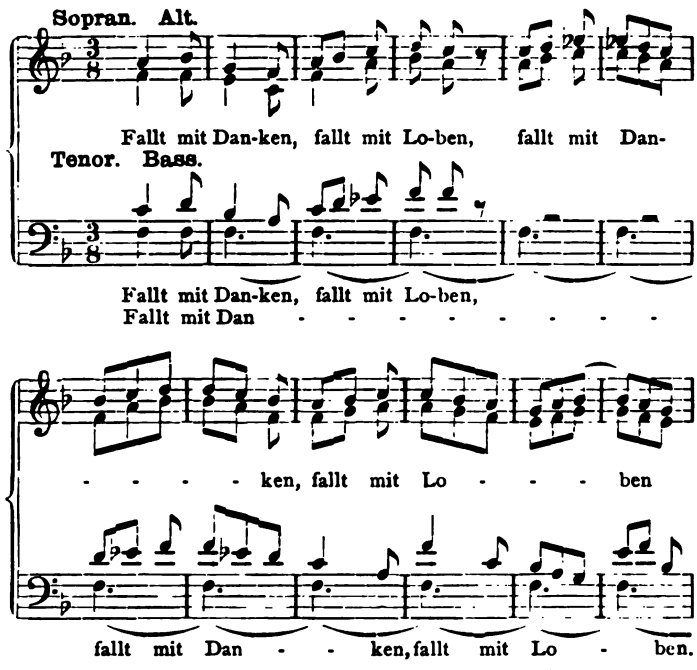
8. Choral. F-dur $^3_4$.

Jesus richte mein Beginnen,
Jesus bleibe stets bei mir;
Jesus nimme mir die Sinnen,
Jesus sei nur mein' Begier,
Jesus sei mir in Gedanken,
Jesus lasse mich nicht wanken!

Die Hirten sind zurückgekehrt auf ihre Felder. Der Engel ist vor ihnen gen Himmel gefahren. Verstummt ist der Chor der himmlischen Heerschaaren. Maria aber hegt das göttliche Kind an ihrem Herzen und bewegt in sich die Verkündigung des Herrn.

Dies sind die Empfindungen, in die der grosse breit ausgesponnene Eingangs-Chor einführt.

In melodischen Harmonien erhebt sich das Loblied, das die feierliche Handlung der Beschneidung, in dem Tempel des Herrn verherrlicht. Dieser ist zum Feste geschmückt. Sanfte Klänge tönen durch seine Hallen. Die orchestrale Grundlage ist statt der Trompeten und Pauken durch die Hörner belebt. Der strenge Kirchenstyl des Meisters stellt sich nicht in die vordere Linie.



Man könnte den Charakter dieses Tonstücks, das ja auch einem „Drama per Musica“ entnommen und dem ein seltner Wohlklang eigen ist, fast als opernhaft bezeichnen.

Das Evangelium tritt nur in dem ganz kurzen Satze (Cap. 2 V. 21, Lucä) auf: „Und da acht Tage um waren, dass das Kind beschnitten wurde, da ward sein Name genannt Jesus, welcher genannt war von dem Engel, ehe er im Mutterleibe empfangen ward.“ Ein dem Bass gegebenes Recitativ („Immanuel, o süsses Wort“), von dem Quartett in langgezogenen Accorden begleitet, vereinigt sich mit einem melodischen Arioso des Sopran: (F-dur $^4/_4$)

„Jesu, du mein liebstes Leben,
Meiner Seele Bräutigam!“

Je - su du mein lieb - stes Le - ben, mei - ner See - le Bräu - ti - gam.

Komm! Ich will dich mit Lust umfassen, mein Her-ze soll dich nimmer lassen. Ach!

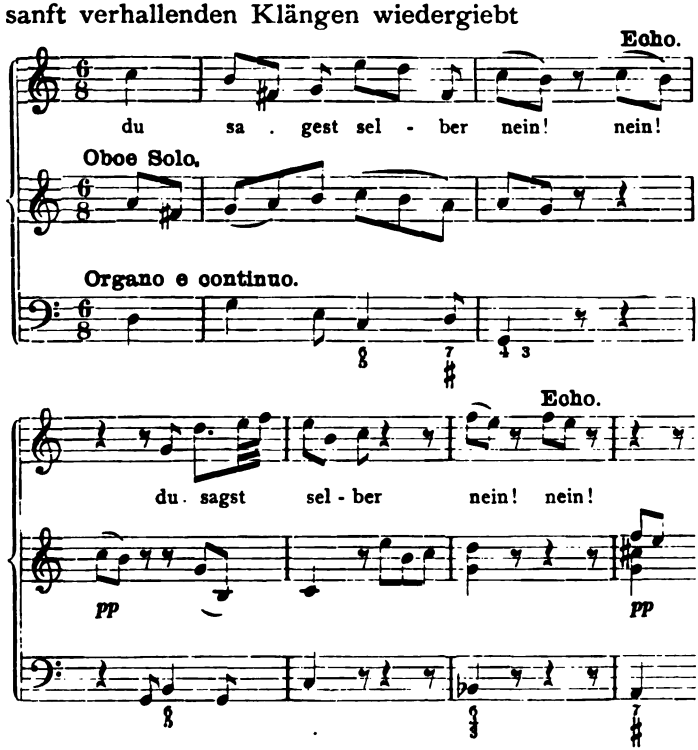
Grundbass.

Der du dich für mich ge - ge - ben an des bit - tern Kreu - zesstamm.

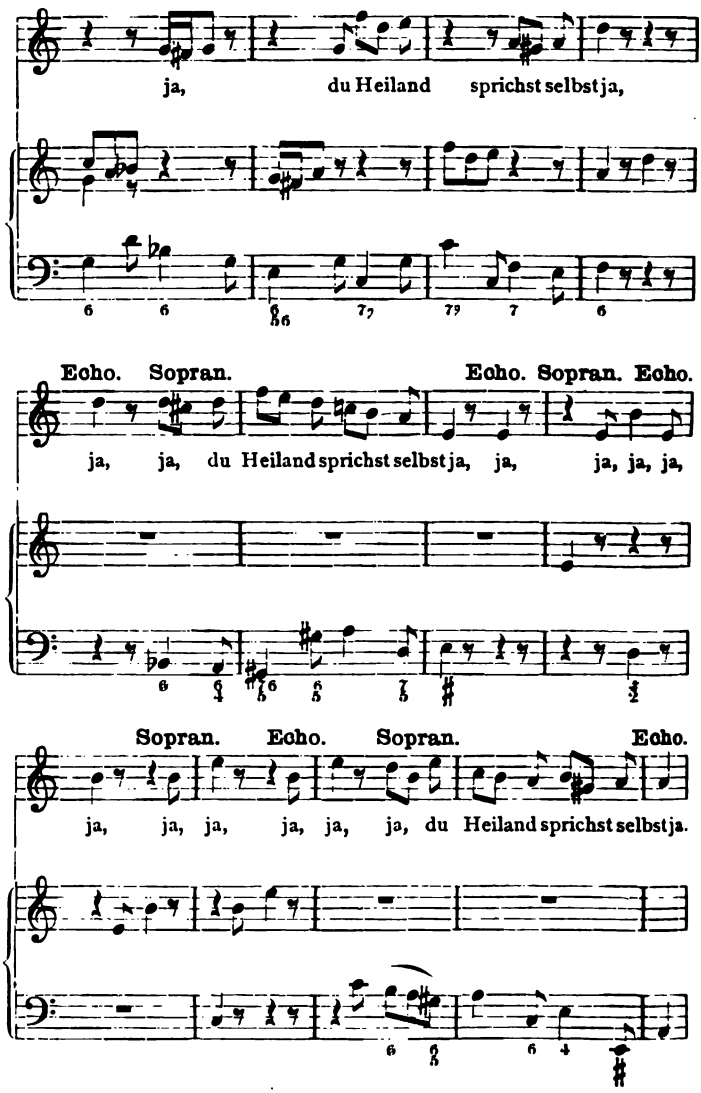
so nimm mich zu dir, so nimm mich zu dir! Ach nimm mich zu dir ach, ach! nimm mich zu dir. Auch in dem Sterben

das voll sanfter Hingebung und Liebe erklingt, während das Recitativ des Basses selbständig fortgeführt wird und nach dem Verklingen des Sopran allein weiter geht (siehe Seite 202). Der Text enthält abstracte Betrachtungen über die Liebe des Heilands und die Wohlthaten seines Todes, in wiederholter Weise an den Namen Jesu anknüpfend.

Diesem merkwürdigen Tonstück schliesst sich eine Arie sehr eigenthümlicher Art (gleichfalls dem Drama per Musica „die Wahl des Hercules“ entlehnt und dort mit den Worten „Treues Echo dieser Orten“ beginnend, 6/8 C-dur Oboe, Solo und Bass) an, in welcher ein melodisches Echo der Oboe und einer zweiten Sopranstimme das nein und ja in vielfach veränderten, sanft verhallenden Klängen wiedergiebt



und weiterhin nach der Wiederholung:



ein Satz, der sich am Schluss der Arie noch einmal wiederholt.

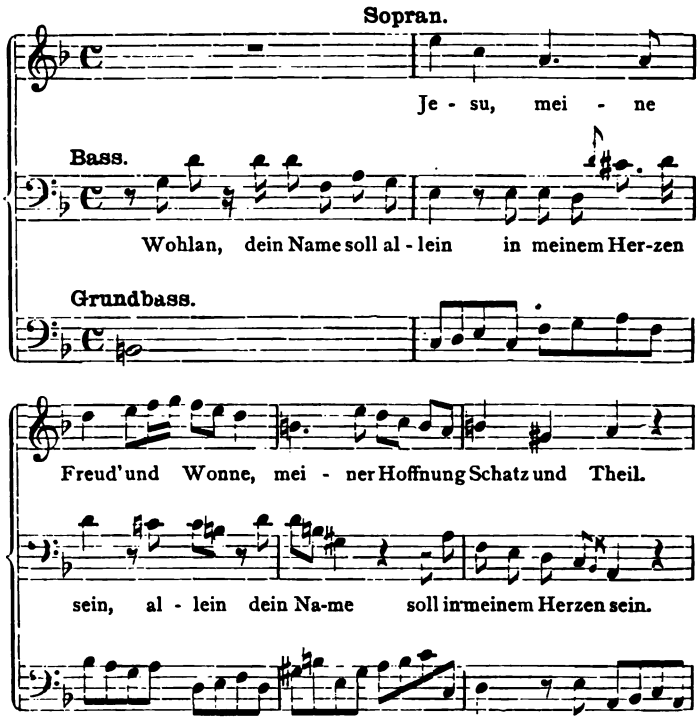
Hier findet sich der Beurtheiler in der That vor der Frage, ob dieses Spiel der Stimmen und Instrumente, welches im Gegensatz zu Bach's sonstiger Schreibweise wesentlich einem sinnlichen Reize dient, dem kirchlichen Charakter der Fest-Cantate habe entsprechen sollen? Wie der strenge und ernste Meister es über sich vermocht hat, diese Arie dort hinein zu ziehen, ist schwer zu sagen. Einen kirchlichen Charakter hat das Tonstück nicht. Dass dasselbe unter Umständen eine gewisse Wirkung hervorbringen könne, ist nicht in Zweifel zu ziehen. Indess dürfte diese Wirkung eben von derjenigen abweichen, die Bach gesucht hat.

Diese Arie passt in keiner Weise in die religiöse Umgebung einer Kirchenmusik, noch weniger in die Kirche überhaupt, auch wenn man zugeben wollte, dass eben diese Art einer heiter sinnlichen Anregung bei der Veranlassung der Namens-Bezeichnung Jesu nicht gerade verletzend wirken müsste.

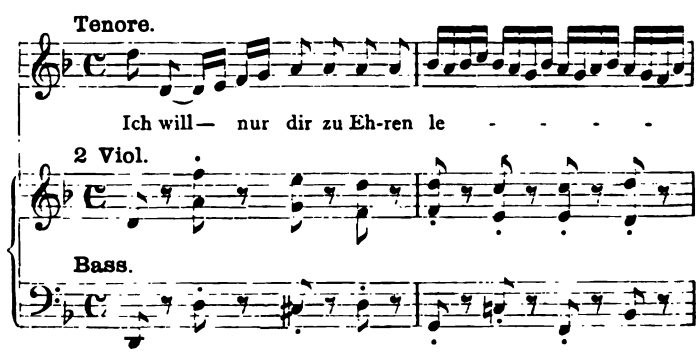
Neue Betrachtungen über Christi Wohlthaten und die Zuversicht der Liebe zu ihm ergiessen sich wiederum in einem jener eigenthümlichen Stücke, in welchem Bach wie in dem vorher bezeichneten Arioso des Sopran durch die Mischung von Recitativ und gebundenem Gesang jede überkommene Form der Wirkung unterordnet. Wie in dem bereits vorerwähnten Stücke „Jesu, du mein liebstes Leben“ bewegen sich beide Stimmen dieses Zwiegesanges (siehe Seite 206 oben) in vollständigster Unabhängigkeit neben einander selbständig daher, der Sopran in choralmässig gegliederter Melodie, der Bass in recitativischer Form. In ruhiger Würde führt dieser Satz zu dem in einer Tenor-Arie (D-moll $^4/_4$) ausgesprochenen Entschluss über:

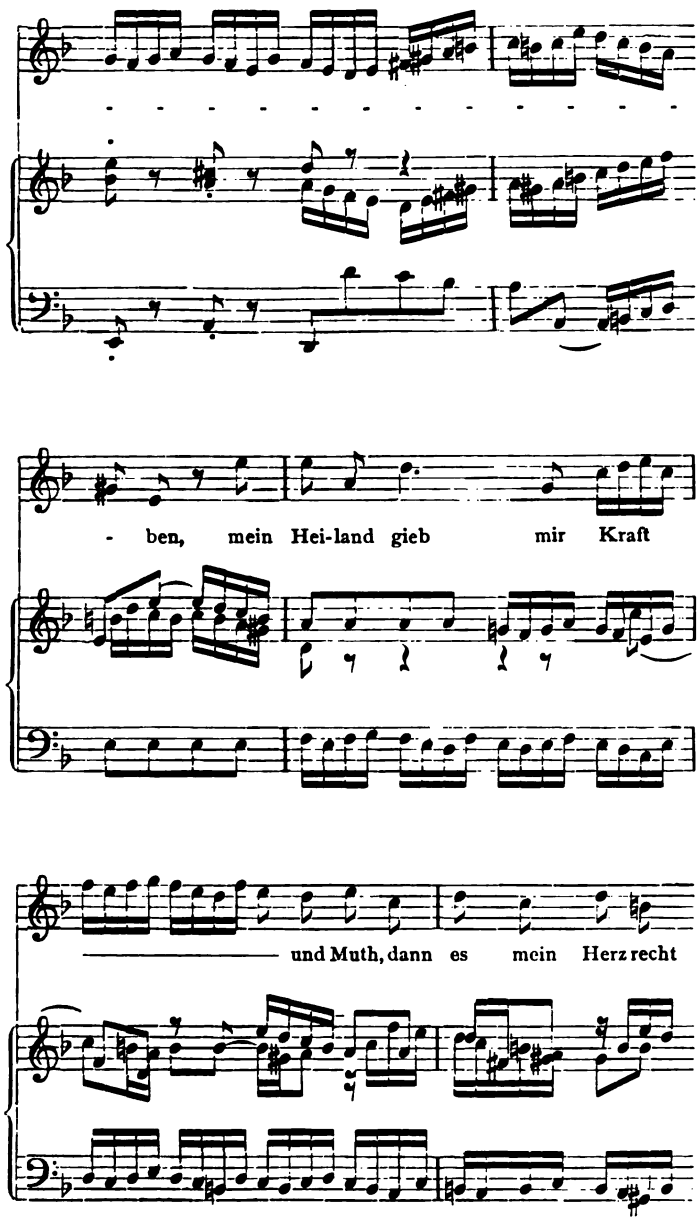
„Ich will nur dir zu Ehren leben“,

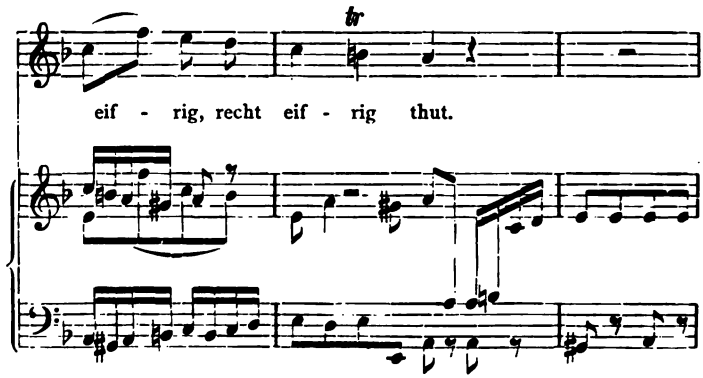
welche mit ihrem ausdrucksvollen Motive in streng contrapunktischer Meisterschaft als Fuge auftritt und



in der die begleitenden Orchesterstimmen (2 Violinen und Bass) in voller Selbständigkeit mit der Singstimme zur Herstellung des vierstimmigen Satzes mitwirken.




- ben, mein Hei-land gieb mir Kraft
und Muth, dann es mein Herz recht



Ungeachtet dieser glänzenden Entwickelung und des schwungvollen Tones, der in der Arie vorherrscht, wird dieselbe doch für das Empfindungsvermögen unsrer Zeit kaum nachhaltig anregend zu wirken im Stande sein, da durch sie der Verstand mehr, als die Seele und das Gemüth beschäftigt werden.

Der Choral:

„Jesus, richte mein Beginnen"

muthmaasslich von des Meisters eigener Composition, von glänzenden Orchestersätzen begleitet, schliesst diesen Theil, in welchem die über den Namen des Erlösers reflectirenden Elemente des Textes sehr vorherrschend und die kirchliche Erhebung weniger selbstständig und gross dargestellt ist, als in den vorhergehenden Abtheilungen.

Ihm gegenüber tritt der

fünfte Theil

in der Anbetung der heiligen drei Könige wieder mehr in den Mittelpunkt der Schrift zurück. Der Text geht hier in das Evangelium Matthäi über. Cap. 2 Vers 1 bis 6 bilden die Grundlage.

1. Chor. (A-dur $^{3}/_{4}$.)

Ehre sei dir Gott gesungen,
Dir sei Lob und Dank bereit't,

Dich erhebet alle Welt,
Weil dir unser Wohl gefällt.
Weil anheut
Unser aller Wunsch gelungen,
Weil uns dein Segen so herrlich erfreut.

2. Evangelium St. Matthäi, Cap. 2, Vers 1 und 2.)

Da Jesus geboren war zu Bethlehem im jüdischen Lande, zur Zeit des Königes Herodes, siehe, da kamen die Weisen vom Morgenlande gen Jerusalem und sprachen:

3. Chor. (H-moll 4/4.)
Wo ist der neugeborne König der Juden?

4. Recitativ. Alt. (E-moll.)
Sucht ihn in meiner Brust,
Hier wohnt er, mir und ihm zur Lust!

5. Chor. (E-moll 4/4.)
Wir haben seinen Stern gesehen
Im Morgenlande
Und sind kommen, ihn anzubeten.

6. Recitativ. Alt. (H-moll 4/4.)
Wohl euch! die ihr dies Licht gesehen,
Es ist zu eurem Heil geschehen.
Mein Heiland du, du bist das Licht,
Das auch den Heiden scheinen sollen,
Und sie, sie kennen dich noch nicht,
Als sie dich schon verehren wollen.
Wie hell, wie klar muss nicht dein Schein,
Geliebter Jesu sein!

7. Choral. (Fis-moll 4/4.)
Dein Glanz all' Finsterniss verzehrt,
Die trübe Nacht in Licht verkehrt,
Leit' uns auf deinen Wegen,
Dass dein Gesicht
Und herrlich's Licht
Wir ewig schauen mögen!

8. Arie. Bass. (Fis-moll 3/4.)
Erleucht auch meine finstre Sinnen,
Erleuchte mein Herze
Durch der Strahlen klaren Schein!
Dein Wort soll mir die hellste Kerze
In allen meinen Werken sein.
Dies lässet die Seele
Nichts Böses beginnen.

9. Vers 3. (A-dur 4/4.)

Da das der König Herodes hörte, erschrak er, und mit ihm das ganze Jerusalem.

10. Recitativ. Alt. (Cis-moll 4/4.)

Warum wollt ihr erschrecken?
Kann meines Jesu Gegenwart
Euch solche Furcht erwecken?
Solltet ihr euch nicht vielmehr
Darüber freuen,
Weil er dadurch verspricht
Der Menschen Wohlfahrt zu erneuen.

11. Vers 4, 5, 6. (A-dur 4/4)

Und liess versammeln alle Hohenpriester und Schriftgelehrten unter dem Volk; und erforschete von ihnen, wo Christus sollte geboren werden.

Und sie sagten ihm: zu Bethlehem im jüdischen Lande; denn also stehet geschrieben durch den Propheten. Und du, Bethlehem, im jüdischen Lande bist mit nichten die kleinste unter den Fürsten Juda; denn aus dir soll mir kommen der Herzog, der über mein Volk Israel ein Herr sei.

12. Terzett. (H-moll 2/4.)

1. und 2. Stimme. Sopran und Bass.

Ach! wann wird die Zeit erscheinen?
Ach, wann kommt der Trost der Seinen?

3. Stimme. Alt.

Schweigt, er ist schon wirklich hier!

1. und 2. Stimme.

Jesu, ach! so komm zu mir!

13. Recitativ. (A-dur 4/4.)

Mein Liebster herrschet schon.
Ein Herz, das seine Herrschaft liebet
Und sich ihm ganz zu eigen giebet,
Ist meines Jesu Thron.

14. Choral. (A-dur 4/4.)

Zwar ist solche Herzensstube
Wohl kein schöner Fürsten Saal,
Sondern eine finstre Grube.
Doch, sobald dein Gnadenstrahl
In dieselbe nur wird blinken
Wird sie voller Sonnen dünken.

Ein feuriger langausgesponnener Chor mit verhältnissmässig einfachem Orchester (A-dur $^3/_4$. 2 Oboi d'amore und Streichquartett) in reicher Figurirung und in breit durchgearbeiteten glänzenden Motiven beginnt. Er athmet wiederum die Freude des schönen Festes, die Stimmung des Dankes, die er in den hochaufschallenden Jubelklängen an der Seele des Zuhörers vorüberführt.

Ihm folgt der Evangelist und in das Recitativ hinein ertönt in kurzem, vierstimmigem Satz (D-dur $^4/_4$) die Frage: Wo ist der neugeborne König der Juden? Und nach den recitativischen Worten des Alt (welcher in diesem Theile die leitende Stimme für die religiösen Grundanschauungen übernommen hat):

„Sucht ihn in eurer Brust,
Hier wohnt er mir und ihm zur Lust"

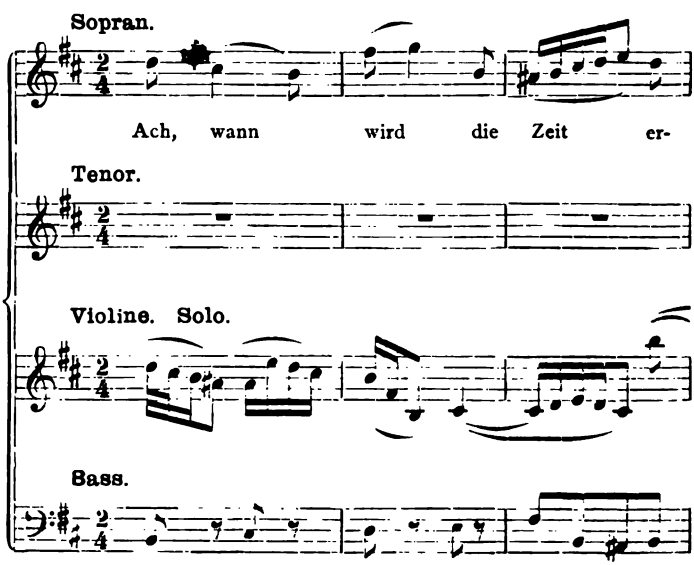
fahren die Weisen aus dem Morgenlande in steigender Bewegung canonischer Einsätze und in ernstfragender Stimmung fort: „Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande und sind kommen, ihn anzubeten. Ein Recitativ (Alt) preist das Licht des Heilands, das auch den Heiden geschienen habe, und führt in einen herrlichen, wohl auch von Bach selbst herrührenden Choral über:

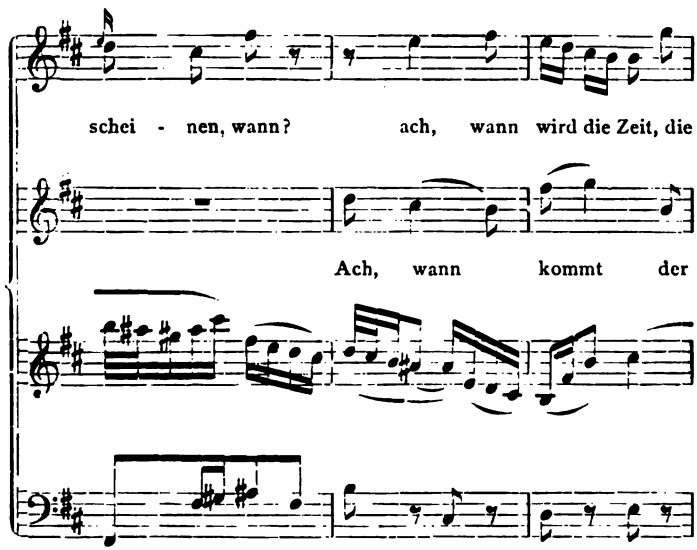
„Dein Glanz all Finsterniss verzehrt".

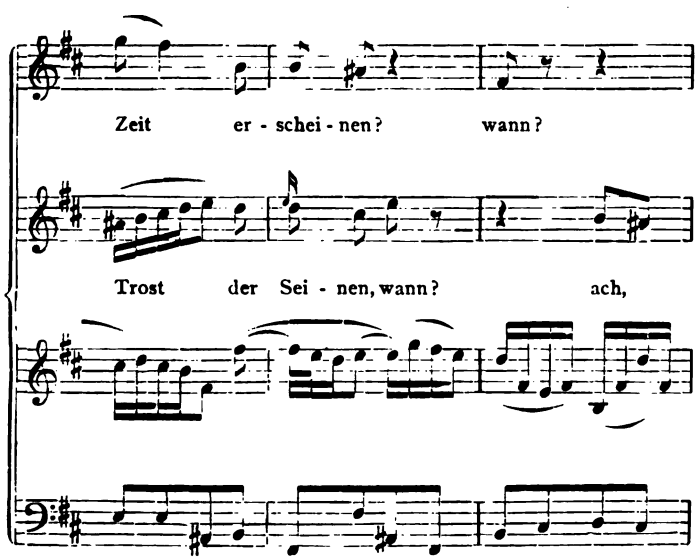
Einer Arie für Bass, in dreistimmigem Satz (mit der Oboe d'amore und dem Bass), sonst dem Arienstyl der Epoche des Meisters angehörig, folgt die Fortsetzung des Evangeliums: „Da das der König Herodes hörte, erschrak er und mit ihm das ganze Jerusalem", und nach einem kurzen Recitativ des Alt: „Warum wollt ihr erschrecken? Kann meines Jesu Gegenwart euch solche Furcht erwecken u. s. w., dessen orchestrale Begleitung die Bewegung des Zitterns andeutet, fährt die heilige Schrift in ihrem Berichte fort. Herodes forscht bei

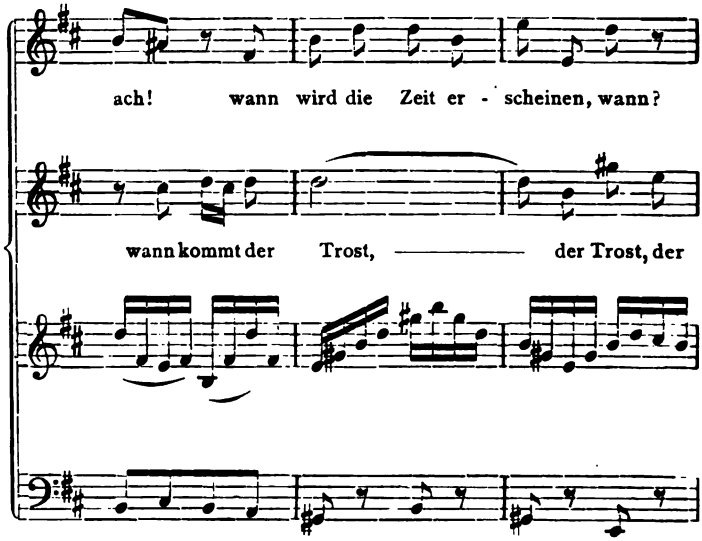
den Schriftgelehrten und Priestern, wo Christus sollte geboren werden? Diese aber antworten ihm durch den Mund des Evangelisten, in einfachem Recitativ beginnend: „Zu Bethlehem im jüdischen Lande, also stehet geschrieben durch den Propheten. Erst mit den Worten: „Und du Bethlehem im jüdischen Lande bist mit nichten die kleinste unter den Fürsten Juda“ etc. fällt der Gesang des Evangelisten, von dem bewegt fortschreitenden Basse getragen, in jenen feierlich pathetischen Charakter, der darauf hinweist, dass hier das Wort des alten Testaments in der ernsten Form der Weissagung verkündet werde. Der Prophet spricht: In seiner ruhigen Hoheit steht er da, nicht achtend des zitternden Fürsten, in dessen Brust seine Worte die bange Ahndung verlöschender Grösse erwecken.

Bach lässt hier ein Terzett folgen. Sopran und Tenor fragen mit inständigem Dringen und demuthsvoller Hingebung:




schei - nen, wann? ach, wann wird die Zeit, die
Ach, wann kommt der


Zeit er - schei - nen? wann?
Trost der Sei - nen, wann? ach,



Die Altstimme antwortet dazwischenfallend mit festem Zuruf:

„Schweigt! Er ist schon wirklich da".

Ein Solo der Violine, nur von dem Bass getragen, hebt den Charakter der fragenden Gesangsstimmen und vereinigt sich mit ihnen und dem Bass zu vollständig vierstimmigem Satze. Das Stück ist sehr breit angelegt. Die Altstimme schliesst, allein zurückbleibend, den Gesang ab und spricht, nachdem in dem Ritornell das Hauptmotiv noch einmal durchgeführt worden, in kurzem Recitativ (zu 2 Oboi d'amore) die Versicherung aus: „Mein Liebster herrschet schon u. s. w."

Dann erklingt zum Schluss die Melodie des Chorals „Gott des Himmels und der Erde" zu den wunderlichen oben angegebenen Worten:

„Zwar ist solche Herzensstube etc."

Auch in der zweiten Hälfte dieses Theils, wo das Evangelium beendet ist, erscheint das betrachtende

Element in den Vordergrund gerückt. Den Stern, der der Geburt des Herrn so herrlich geleuchtet hat, erblickt man kaum anders, als in der Form dogmatischer Glaubenssätze. Der heilige Glanz, der die Weisen aus dem Morgenlande umgiebt, jener mystische Schleier, der über ihrem Kommen und Gehen verbreitet war, flammt nur in den wenigen Worten des Evangelisten auf. Die lyrische Stimmung, die eigentlich fromm-religiöse Erhebung des Herzens, die der Musik so reiche Quellen der Rührung und Empfindung bietet, steht wie im vierten Theil zurück. Kaum das erwähnte Terzett vermag dieselbe wach zu rufen, so sehr stehen der musikalischen Wirkung die trocknen Textesworte entgegen. Nur die Choralsätze mit ihrer frommen Harmonien-Pracht beleben das Gefühl und rufen in dem Zuhörer das Ewige dieser grossen Kunst-Gestaltung wach.

Wir treten hiemit in den

sechsten Theil

des grossen Werkes, für das Fest der heiligen drei Könige bestimmt, ein (Vers 7 bis 12, Cap. 2. Matthäi).

1. Chor. (D-dur 3/8.)

Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben,
So gieb, dass wir im festen Glauben
Nach deiner Macht und Hülfe sehn.
Wir wollen dir allein vertrauen,
So können wir den scharfen Klauen
Des Feindes unversehrt entgehn.

2. Evangelium St. Matthäi, Cap. 2, Vers 7, 8. (D-dur 4/4.)

Da berief Herodes die Weisen heimlich, und erlernete mit Fleiss von ihnen, wenn der Stern erschienen wäre.

Und wies sie hin gen Bethlehem und sprach:

Ziehet hin und forschet fleissig nach dem Kindlein, und wenn ihr's findet, sagt mir's wieder, dass ich auch komme und es anbete.

3. Recitativ. Sopran. (H-moll 4/4.)

Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen,
Nimm alle falsche List, dem Heiland nachzustellen;
Der, dessen Kraft kein Mensch ermisst
Bleibt doch in sich'rer Hand.
Dein Herz, dein falsches Herz ist schon
Nebst aller seiner List, des Höchsten Sohn,
Den du zu stürzen suchst, sehr wohlbekannt.

4. Arie. Sopran. (A-dur 3/4.)

Nur ein Wink von seinen Händen
Stürzt ohnmächt'ger Menschen Macht.
Hier wird alle Kraft verlacht.
Spricht der Höchste nur ein Wort,
Seiner Feinde Stolz zu enden,
O, so müssen sich sofort
Sterblicher Gedanken wenden.

5. Vers 9, 10, 11.

Als sie nun den König gehöret hatten, zogen sie hin. Und siehe, der Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten, ging vor ihnen hin, bis dass er kam und stund oben über, da das Kindlein war.

Da sie den Stern sahen, wurden sie hoch erfreut; und gingen in das Haus, und funden das Kindlein mit Maria, seiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an, und thaten ihre Schätze auf, und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen.

6. Choral. (G-dur 4/4.)

Ich steh an deiner Krippen hier,
O, Jesulein mein Leben.
Ich komme, bring' und schenke dir
Was du mir hast gegeben.
Nimm hin, es ist mein Geist und Sinn,
Herz, Seel' und Muth, nimm Alles hin,
Und lass dir's wohlgefallen!

7. Vers 12.

Und Gott befahl ihnen im Traum', dass sie sich nicht sollten wieder zu Herodes lenken. Und zogen durch einen anderen Weg wieder in ihr Land.

8. Recitativ. Tenor (H-moll 4/4.)

So geht! — Genug, mein Schatz geht nicht von hier,
Er bleibet da bei mir,
Ich will ihn auch nicht von mir lassen.

Sein Arm wird mich aus Lieb'
Mit sanftmuthsvollem Trieb'
Und grösster Zärtlichkeit umfassen;
Er soll mein Bräutigam verbleiben,
Ich will ihm Brust und Herz verschreiben.
Ich weiss gewiss, er liebet mich,
Mein Herz liebt ihn auch inniglich,
Und wird ihn ewig ehren.
Was könnte mich nun für ein Feind
Bei solchem Glücke stören?
Du, Jesu, bist und bleibst mein Freund,
Und werd ich ängstlich zu dir flehn:
Herr, hilf! so lass mich Hülfe sehn.

9. Arie. Tenor. (H-moll $^{3}/_{4}$.)
Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken
Was könnt ihr mir für Furcht erwecken?
Mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir.
Ihr mögt euch noch so grimmig stellen,
Droht nur, mich ganz und gar zu fällen;
Doch seht! mein Heiland wohnet hier.

10. Recitativ. Vierstimmig. (D-dur $^{4}/_{4}$.)
Was will der Hölle Schrecken nun,
Was will uns Welt und Sünde thun,
Da wir in Jesu Händen ruhn?

11. Choral. (D-dur $^{4}/_{4}$.)
Nun seid ihr wohl gerochen,
An eurer Feinde Schaar,
Denn Christus hat zerbrochen.
Was euch zuwider war.
Tod, Teufel, Sünd' und Hölle
Sind ganz und gar geschwächt,
Bei Gott hat seine Stelle
Das menschliche Geschlecht.

Trompeten und Pauken in reichem Gepränge über dem lebhaft und festlich bewegten Orchester des Streich-Quartetts, der Oboen und der Orgel bereiten schwungvoll den Eintritt des Chors vor: „Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben". Melodisch und glänzend, bei dem Worte „schnauben" nicht ohne malerische Andeutungen, tritt eine Stimme nach der anderen ein, bis sie zu grossen Klangmassen ver-

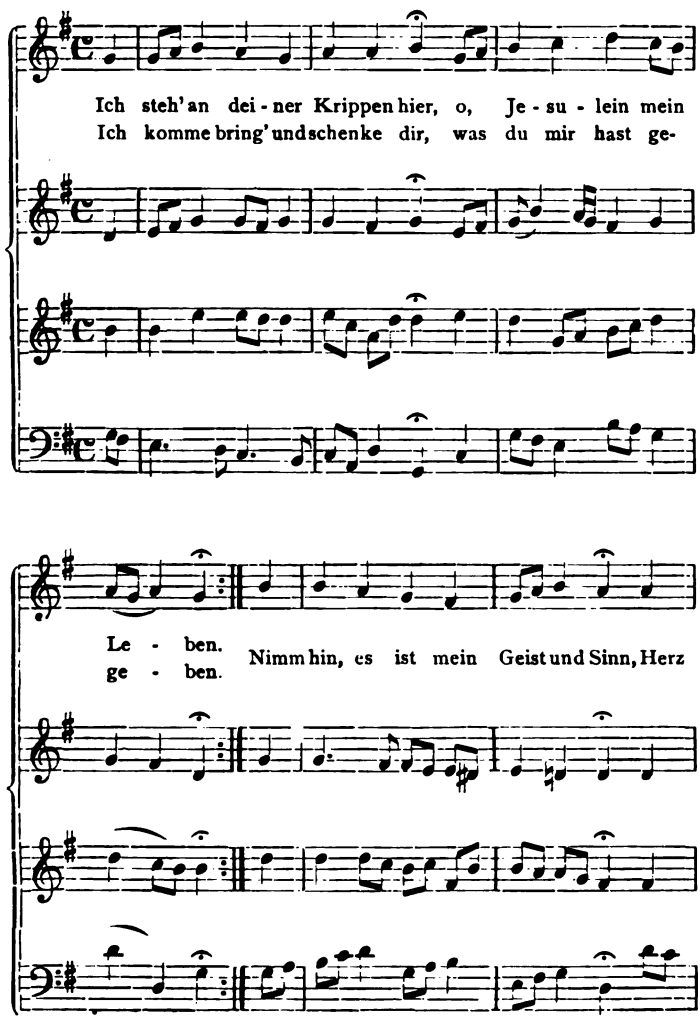
bunden sich wieder auflösen und von neuem zu höherem Schwunge emporthürmen. Durch die stolzen Klänge hindurch tönt es hier und da wie wehmüthiges Flehen, schnell überfluthet von dem vertrauenden Aufschwellen des gläubigen Sinnes.

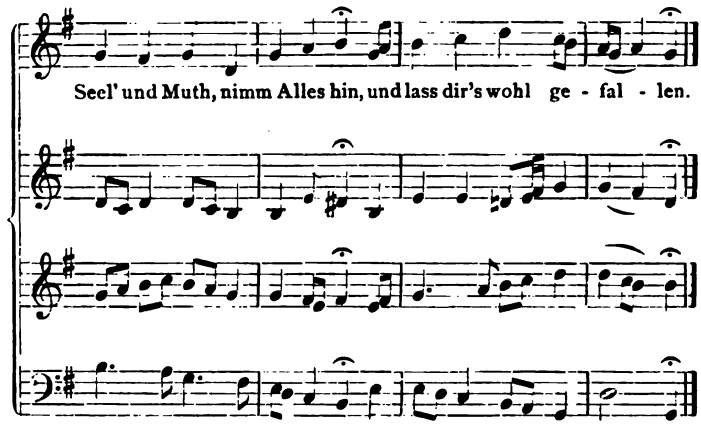
Nicht der allgemeine Jubel des Festgepränges ist es, der uns umrauscht. Etwas Besonderes tritt uns entgegen. Der stolze Feind, im fürstlichen Schmuck, in den Purpur gehüllt, finsteren Blicks, schaut aus von dem Throne nach dem Sterne der Christenheit, sinnend, wie er ihn verderbe. Gegen ihn stürmt es in fluthenden Klängen ein. Es ist ein Kampf, ein siegreicher Triumphgesang, der sich erhebt. Man sieht das Opfer fallen, aber nicht dem königlichen Feinde, sondern der Erlösung der ganzen Menschheit. Nach diesem Opfer sehen wir, wenn der Muth erlahmt, die Kraft zu sinken beginnt. Ihm gelten die klagenden Harmonien, welche hie und da in den Triumphgesang hineintönen und von ihm wieder überrauscht werden.

Nach einer Sopran-Arie (A-dur $^3/_4$) mit lang ausgesponnenem Ritornell am Schlusse tritt der Evangelist zu Herodes, der mit falschem Sinn die Könige des Morgenlandes berufen hat, nach dem Kindlein zu forschen, damit auch er es anbete.

Ein kurzes Recitativ leitet zu einer Arie über und das Evangelium berichtet die Anbetung der drei Könige vor der Krippe des Herrn. Bei den Worten: „Und thaten ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen“ ertönt mit sanftem Klange der schöne Choral: „Ich steh an deiner Krippen hier“, mit den melodienreich und klangvoll durchgeführten Mittel- und Unterstimmen. Möge dieser Choral hier folgen, weil er in seiner grossen Einfachheit so recht die Kunst Bach's anschaulich macht, die einzelnen Stimmen in dem reinsten melodischen Flusse zu harmonischer Gesammtwirkung zusammenzufassen (siehe Seite 219 und 220 oben).

Die Weisen des Morgenlandes knieen betend vor dem Jesuskinde, dessen Stern sie nach Bethlehem geführt hat. In lieblichem, friedlichem Klange greift ihr Gebet weit hinaus über Zeit und Ort, und wird zum Gebete der frommen christlichen Gemeinde, die sich

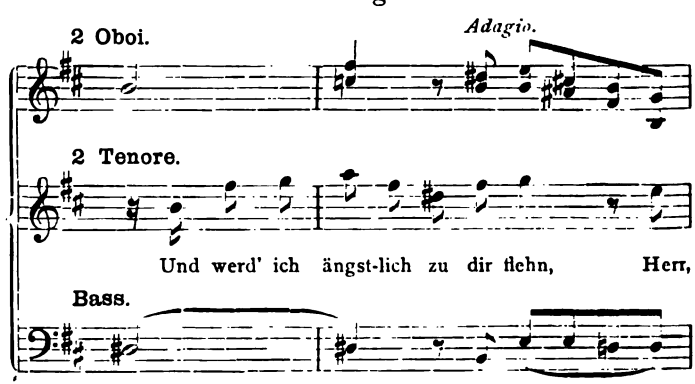


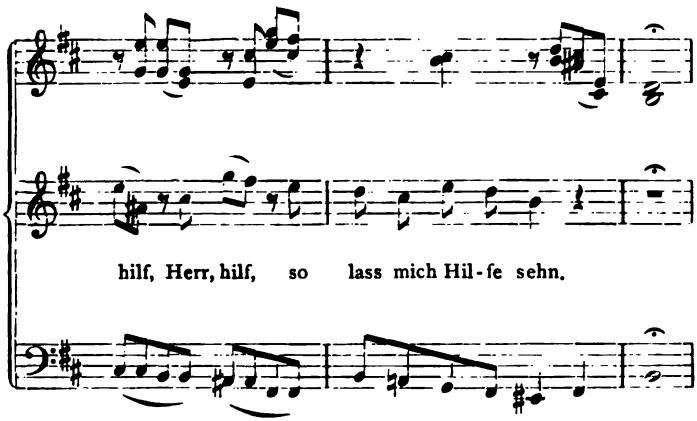


mit ihnen in heiliger Verehrung des göttlichen Kindes vereint, ihm nicht Gold und Myrrhen, wohl aber „Geist, Sinn, Seele, Herz, Muth und Alles“ hinopfert, das der Herr ihr gegeben.

Das Evangelium wird zum Schluss geführt. Auch der grosse Festgesang naht sich seinem Ende. Aber der Meister sammelt seine Kraft, um dieses Ende würdig zu machen eines so erhabenen Werkes.

In einem schönen Recitativ, dessen melodische Weichheit durch die sanften, meist lang gezogenen Töne zweier Oboi d'amore getragen wird und das am Schluss in das flehende Adagio:

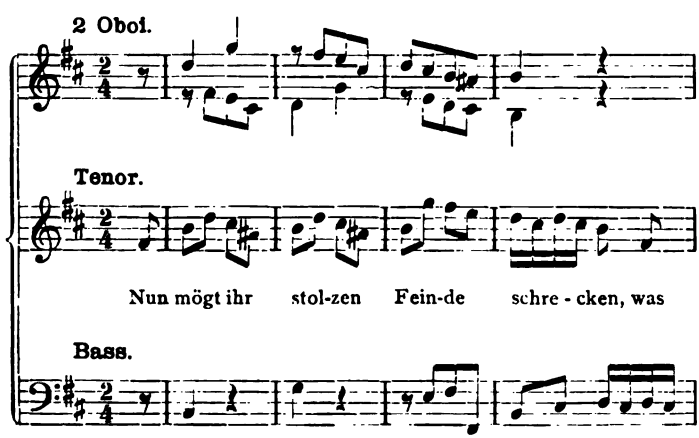




übergeht, folgt eine Arie (H-moll $^2/_4$), Tenor, 2 Oboi d'amore, Bass:

„Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken!
Was könnt ihr mir für Furcht erwecken?“ etc.

welche, wie demuthsvoll und gläubig, so fest und energisch sich in ihrer einfachen Grösse weit über die Mehrzahl der Arien des Meisters erhebt.



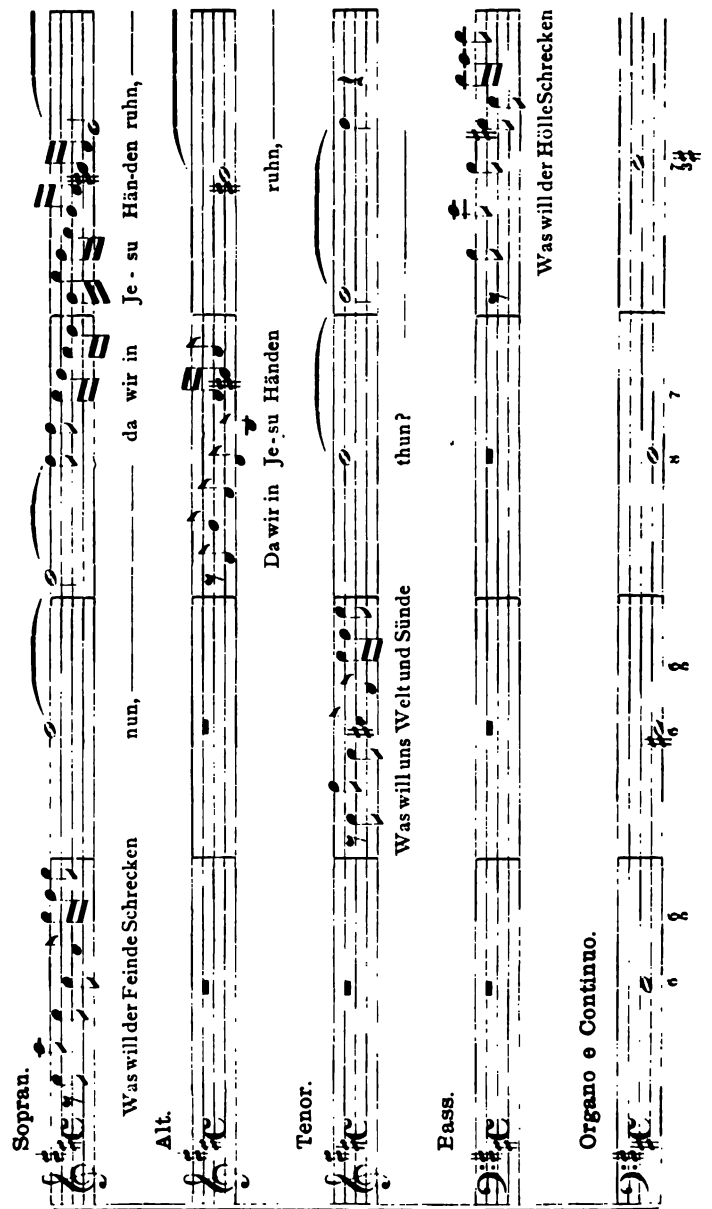
könnt ihr mir für Furcht er - we - cken, mein

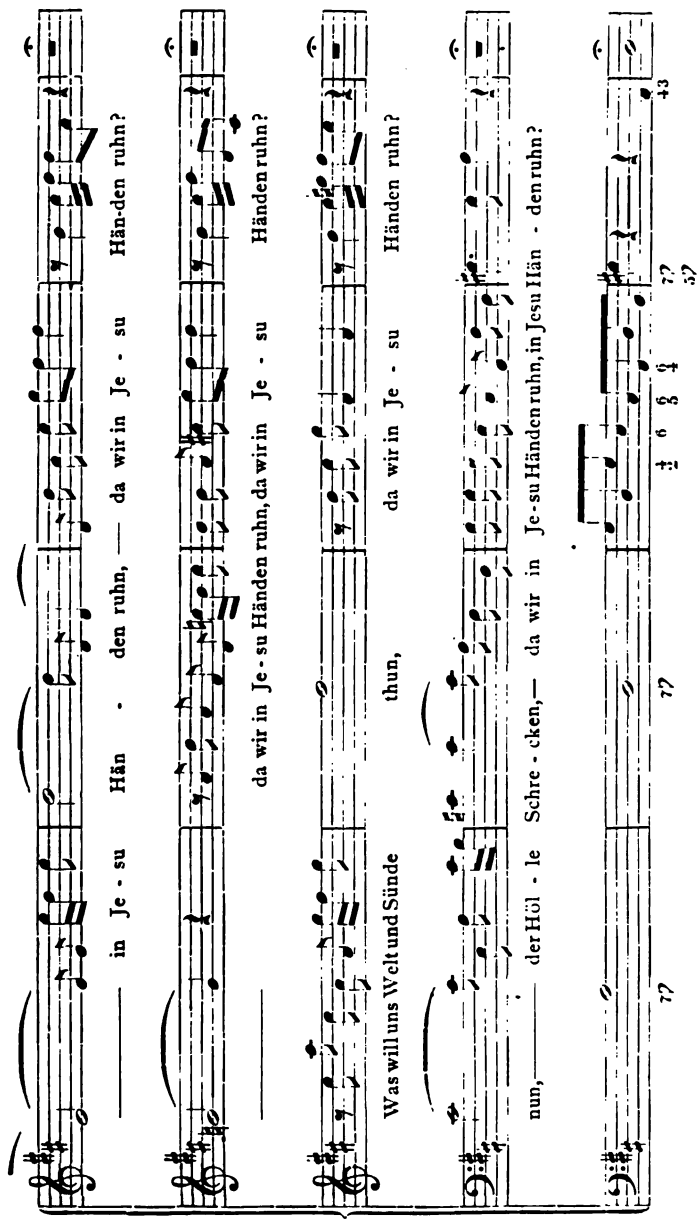
Schatz, mein Hort ist hier bei mir, mein

Schatz mein Hort ist hier bei mir.

Hier ist keine grübelnde Orthodoxie, kein Reflectiren über geistliche Worte und Gedanken. Ein Held und Märtyrer, im Bewustsein des Kampfes, in der Gewissheit des körperlichen Unterliegens erhebt sich vor unserem Blick. Hoch in seinen Händen hält er die Siegespalme, die sich strahlend über seinem Haupte zur Krone der Unsterblichkeit windet. Der Feind des Christenthums wüthet umsonst gegen ihn mit teuflischen Waffen, mit List und Gewalt. Er kann den Leib tödten. Aber die unsterbliche Seele, frei von ihren Banden, schwingt sich siegreich empor in die Wolken, über denen der Herr thront, der die Gerechten zu sich ruft. Aus dem Schluss dieser Arie unmittelbar entwickelt sich, ihre Grösse noch überüberbietend, das Triumphlied, das sich als vierstimmiges Recitativ: „Was will der Hölle Schrecken nun?“ etc. (D-dur $^4/_4$) in höchst überraschender Form emporgipfelt. Wie die Stimmen nach einander in edelster, ausdrucksvoller Declamation eintreten (siehe Seite 224 und 225), sich gleichsam wieder aus sich selbst neu erzeugen, so künden sie die Vernichtung des Uebels der Welt an. Die seltene Erhabenheit dieses merkwürdigen Satzes kann nur überboten werden durch den glänzenden Lobgesang, mit dem in reicher symphonischer Gestaltung, von den festlichen Jubelklängen der Trompeten und Pauken umtönt, zum Schluss der Sieg des Christenthums über Tod und Hölle gefeiert wird.

Und welche Weise ist es, mit der der grosse Tondichter diesen Sieg am Schlusse seines Oratoriums verherrlicht? Wir haben sie im ersten Theile bei der Geburt des Herrn vernommen. Es ist der Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden“, dessen Melodie hier als Triumphlied hertönt. Ernst und tief in seiner schmerzensvollen Ahnung verläugnet er das grosse Opfer nicht, das vollendet werden muss. Aber aus der blutenden Wunde im Herzen Jesu, aus dem


Sopran.
Was will der Feinde Schrecken nun, da wir in Je - su Hän-den ruhn,
Alt.
Da wir in Je-su Händen ruhn,
Tenor.
Was will uns Welt und Sünde thun?
Bass.
Was will der Hölle Schrecken
Organo e Continuo.


in Je - su Hän - den ruhn, — da wir in Je - su Hän-den ruhn?
da wir in Je - su Händen ruhn, da wir in Je - su Händen ruhn?
Was will uns Welt und Sünde thun, da wir in Je - su Händen ruhn?
nun, — der Höl - le Schre - cken, — da wir in Je-su Händen ruhn, in Jesu Hän - den ruhn?

Tode am Kreuz erhebt sich der Sieg. In glänzenden Gewanden sammeln sich die himmlischen Heerschaaren. Mit flammendem Schwerte stürzt der Erzengel den Tod in die Tiefen der Hölle hinab und zertritt ihn unter seiner Ferse. Der Hölle Macht ist bezwungen durch den Heiland, den sterbenden, mit Dornen Gekrönten.*)

So fasst der Tonsetzer in diesem grossen symphonischen Schlusschoral die Bedeutung der festlichen Tage der Geburt Christi noch einmal in grossen Zügen mit Meisterhand zusammen, so erhebt er seine Stimme in gewaltigem Tone zu glänzenden Jubelklängen und schafft zugleich die bindende Kraft für die Einheit des grossen Werkes, das in seinen Einzelnheiten darzulegen nothwendig schien.

Das Evangelium bildete die breite Grundlage für den Stoff. Um die Worte desselben, von ihrem Grundgedanken belebt, ziehen sich Bilder glänzendster Farbe, Arabesken in herrlicher Zeichnung, die uns das Christenthum in seiner Entstehung, seiner heiligen Bestimmung, seinem Kampfe und seinem Siege, in der Zukunft des Herrn und in dem Triumph der Kirche malen.

Bach liebte in seinen Conceptionen das Grossartige, dem Unfassbaren sich Annähernde. Wir erkennen dies in der Zusammenstellung und Durcharbeitung dieses ausserordentlichen Tonwerks, das, den Passions-Oratorien sich gleichstellend, eine tiefe und edle Fülle evangelischer Gesinnung entwickelt, überhaupt in einer gottesdienstlichen Stimmung sich bewegt, welche vor allem anderen darauf hinweist, wie sehr der grosse Meister seine Kunstschöpfungen aus dem Wesen seiner Kirche heraus und für sie geschrieben hat.

---

*) Ueber Chrysander's Beurtheilung dieses Chorals und eines früheren Choral-Satzes siehe die Anmerkung zu dem Abschnitt Litt. E. über die vierstimmigen Choräle Bach's.

IX.

Fortsetzung der Lebensgeschichte.

Von dem Jahre der Composition des Weihnachts-Oratoriums ab sind die Lücken in der Lebens-Geschichte unseres grossen Meisters noch zahlreicher als vorher. Oft umfassen sie mehrere Jahre, zwischen denen die Nachrichten so spärlich wie möglich fliessen.

Wohl hätte der Gang seines bürgerlich einfachen Lebens eine regelmässig geordnete Form gewonnen, aus welcher eben nur die, immerhin seltnen, bedeutenderen Momente, und kaum diese sichtbar hervortreten konnten. Auch folgte die öffentliche Kritik den Tonschöpfungen jener Zeit nur in sehr sparsamer Weise. Sie giebt uns daher für das Verfolgen seiner Thätigkeit als Tonsetzer keine Stütze an die Hand.

In das Jahr 1735 fiel die Herausgabe des zweiten Theils der Clavier-Uebung (Concert in F-dur und Suite in H-moll. Siehe unten Lit. L.). Demselben Jahre gehört ferner ein mehr dem Familienleben angehöriger Moment an. Bach, für das Fortkommen und die selbständige Stellung eines seiner Söhne, Johann Gottfried Bernhards, 1715 zu Weimar geboren, also jetzt zwanzig Jahre alt, zu sorgen bemüht, griff in die alte Zeit zurück und benutzte frühere Verbindungen, um seine Wünsche zu erreichen.

Die Organistenstelle an der zweiten Hauptkirche Beatae Mariae Virginis zu Mühlhausen, dem Ort, wo er vor länger denn einem Vierteljahrhundert die goldenen Tage der jungen Liebe und des ersten Ehebundes verlebt hatte, war erledigt. Treu den Traditionen seiner Familie war sein Streben und Sinnen für seine Kinder nicht nach Höherem gerichtet. Seine Söhne, in gleichen Grundsätzen erzogen wie er selbst, wollten und sollten als Organisten, ihrem Gotte zu Ehren, ihr Brod verdienen, wie seit Generationen die Vorfahren es gethan. War ihnen diese Grundlage gewonnen, so war es ihre Sache, sich aus sich selbst zu höherer Geltung emporzuarbeiten. Wie wir ihn in patriarchalischer Einfachheit und Würde bis in die letzte Zeit seines Lebens hinein den Gang und die Bestimmung der Glieder seiner Familie selbständig ordnen sehen, so that er auch hier den bestimmenden Schritt. In der Ueberzeugung, dass seinem Sohne keine bessere Empfehlung zur Seite stehen könne, als die des Vaters, schrieb er an den Rathsherrn Tobia zu Mühlhausen:*)

„Dem HochEdelgebohrnen, Vest und Hochgelahrten Herrn, Herrn Tobiä, RathsHerrn, Vornehmen Iure Consulto und Hochansehnl. Mitgliede, wie auch hochmeritirten Seniori E. HöchEdl. und Hochweisen Raths bey der Kayserl. freyen Reichsstadt Mühlhausen.

HochEdelgebohrner, Vest und Hochgelahrter,
Besonders Hochgeehrtester Herr Senior,
Hochgeschätzter Gönner etc.

Es soll dem Verlaut nach vor kurtzem der Stadt Organist zu Mühlhausen Herr Getzehenn daselbst verstorben und dessen Stelle biss dato noch nicht ersetzet seyn. Nachdem nun mein jüngster Sohn Johann

*) Original, von Seb. Bach unterzeichnet, im Raths-Archive zu Mühlhausen.

Gottfried Bernhard Bach sich zeither so habil in der Music gemachet, dass ich gewiss dafür halte, wie er zu Bestreitung dieses vacant gewordenen StadtOrganisten-Dienstes vollkommen geschickt und vermögend sey. Als ersuche Ew. HochEdelgeb. in schuldigster Ehrerbietung, Sie belieben zu Erlangung mehr gemeldeten Dienstes meinem Sohne Dero viel geltende Intercession zu schenken, und mich dadurch bittseelig, meinen Sohn aber zugleich glücklich zu machen, damit ich hiebey nach Dero alte Faveur wie vor, also auch itzo zu vergewissern Ursache finden und dargegen versichern könne, dass mit unveränderter Ergebenheit allstets verharre

Ew. HochEdelgeb.
Meines besonders Hochgeehrtesten Herrn
Senioris

gantz ergebenster Diener
Ioh. Seb. Bach,
vormal. Organist zu D. Blas.
in Mühlhausen."

Diese Empfehlung hatte den gewünschten Erfolg. J. Gottfr. Bernhard erhielt die Stelle, welche er zwei Jahre lang bekleidet hat. Der Vater aber hatte die Genugthuung, wiederum einen seiner Söhne, dem freilich ein langes Leben nicht beschieden war,*) in den selbständigen Dienst der lutherischen Kirche und jener herrlichen Kunst eintreten zu sehen, der er sich und sein ganzes Sein, Trachten und Wesen gewidmet hatte.**)

Abgesehen von diesem vereinzelten Begebniss

---

*) Gottfr. Bernhard starb im Jahre 1739 zu Jena (cf. die Genealogie der Familie Bach).

**) Im Jahre 1735 verliess einer der bevorzugten Schüler Bach's das Alumneum der Thomana, Johann Ludwig Krebs. Bach hat ihm ein Zeugniss ausgestellt, welches Spitta II. 722 mittheilt, und das man Th. IV. unter Nro. 15a. abgedruckt findet.

finden wir über Bach's Leben erst vom Jahre 1736 wieder nähere Nachrichten.

Wir begegnen ihm in diesem Jahre wiederum in einem jener Conflicte, in welche ihn schnelles und vielleicht auch heftiges Handeln öfters verwickelt haben und in denen er durch die starre Festigkeit, die er bei einmal gewonnener Ueberzeugung nicht so leicht aufzugeben geneigt war, seinen Vorgesetzten, stellenweise auch wohl seiner Umgebung, recht unbequem werden konnte.

Nicht allein das bereits erwähnte Zerwürfniss mit dem Rathe zu Leipzig, seiner vorgesetzten Dienst-Behörde, hatte ihn in grosse Ungelegenheiten gebracht. Auch sonst waren in seinem Amte Eigenwilligkeiten bemerkt worden, die zu vermeiden für ihn jedenfalls erwünscht gewesen wäre.

In den Archiven der Thomas-Kirche findet sich aus dem Jahre 1728 folgender bemerkenswerthe, an den Superintendenten Deyling gerichtete, unseren Meister angehende Erlass:

„Unsern freundlichen Dienst zuvor.

Wohl Ehrwürdiger, Hochgelahrter, insonders geliebter Collega, günstigster Herr und guter Freund.

Demnach bey uns der Diaconus substitutus an der Kirche zu St. Nicolay hiesigen Orts über den Cantoren an der Schule zu St. Thomae, Iohann Sebastian Bach, wegen Singung der Lieder bei den Vesper Predigten beigefügte Beschwerde*) übergeben;

Alss begehren, im Nahmen des Allerdurchl. Grossmächtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friedrich Augusts, Königs in Pohlen, p., Hertzogs zu Sachssen, Jülich, Cleve, Berg, Eupen und Westphalen, des heil. Römischen Reichs ErzMarschalls und Churfürstens, Landgrafens in Thüringen, Markgrafen zu Meissen,

*) Diese Beschwerde ist leider nicht aufzufinden gewesen.

auch Ober und NiederLausitz, Burggrafen zu Magdeburg, gefürsteten Grafen zu Henneberg, Grafen zu der Mark Ravensberg und Barbey, Herrn zu Ravenstein, unsres allergnädigsten Herrn, wir hiemit an denselben,

Er wolle gedachten Cantoren bedeuten, dass wenn die Priester, welche predigen, vor oder nach der Predigt gewisse Lieder zu singen ansagen lassen, er sich danach achten und solche singen lassen solle. Mochten wir ihm nicht bergen und sind ihm zu dienen willig Datum Leipzig den 8. Sept. 1728.

Die Verordneten des Chur- und Fürstl. Sächs.
Consistorii dahier."

Es hatte sich also offenbar darum gehandelt, dass Bach, der in seinen Kirchenmusiken sich so genau mit den Geistlichen zu verständigen vermochte, der Bestimmung des Predigers entgegen, in Bezug auf gewisse Lieder bei den Vesper-Predigten seinem eigenen Willen gefolgt war.

Auch der nachfolgende, demselben Archive entnommene Erlass an Deyling deutet auf Aehnliches:

„Unsern freundlichen Dienst zuvor.

Wohl Ehrwürdiger, Hochgelahrter, insonders geliebter College, günstigster Herr und guter Freund.

Demnach man wahrgenommen, wasmassen beym öffentlichen Gottesdienste die Absingung des Symboli Niceni in abgewichener Advents-Zeit unterlassen und biss anhero unbekannte neue Lieder gesungen und eingeführet werden wollen, dergleichen eigenmächtiges Unternehmen aber nicht zu verhängen sein will.

Alss begehren im Nahmen des Allerdurchlauchtigsten (Tit. plen. wie in vorstehendem Erlass von 1728) wir hiemit an denselben, er wolle die Verfügung thun, dass auch in denen Kirchen dieser Stadt sich hienach geachtet, und neue, bisshero nicht üblich gewesene Lieder, ohne seinen und bedürffenden Falls

unsere Vorbewusst und Approbation, beim öffentlichen Gottesdienste nicht gebrauchet werden.

Mochten wir demselben nicht bergen.
Datum Leipzig den 16. Febr. 1730.
Die Verordneten des Chur- und Fürstl. Sächs. Consistorii daselbst."

Hier ist freilich Bach's Name nicht genannt. Da es sich aber um den Gottesdienst der Hauptkirchen zu Leipzig und die darin zur Advents-Zeit gesungenen neuen Lieder handelte, in welchen die Musik unter Bach's Leitung stand (denn es existirten damals mit Ausnahme der Pauliner-Universitäts- und der St. Johannis Hospital-Kirche zu Leipzig eben nur die vier Kirchen zu St. Thomae, St. Nicolai, St. Peter und die Neue Kirche), so wird man nicht irren, wenn man annimmt, dass jene „neuen, bis dahin unbekannten Lieder, welche haben eingeführt werden wollen", eben von Bach angegeben worden waren. Welcher der Cantoren nun hätte es wohl wagen dürfen, solche Lieder anzuordnen und singen zu lassen, wenn es nicht eben er gewesen wäre, der ja von jeher mit dem Choral in der Kirche auf seine Weise zu wirken bemüht gewesen war.*)

Dies Alles vorangeschickt, so hatte Gesner schon im Jahre 1734 das Rectorat der Thomas-Schule niedergelegt, um einem ehrenvollen Rufe nach Göttingen zu folgen, wo er eine Professur übernommen hatte.**)

---

*) Viel später noch, im Jahre 1737, erhielt Bach einen Verweis darüber, dass der Gesang eines Communionliedes in der Nicolai-Kirche nicht correct ausgeführt worden sei.

Auch dies zeigt, dass fortdauernd ein gespanntes Verhältniss stattgefunden hat.

**) Im Besitz des Herrn Carl Meinert, zur Zeit in Frankfurt a. M., befindet sich ein, aus einem Stammbuche herrührendes Autograph Bach's, welches folgendermaassen lautet:

Am 18. November desselben Jahres war Professor A. Ernesti, bis dahin Conrector, in das Rectorat eingeführt worden.

Er war, obschon erst 27 Jahre alt, doch ein mehrjähriger College Bach's gewesen und musste diesen, die Dienst-Verhältnisse der Anstalt, sowie deren Bedürfnisse und Personalien genau kennen. Wenngleich wir seinen Namen wiederholt in den Taufbüchern der Thomas-Kirche als Taufpathen für Kinder Bach's finden (so bei Johann Abraham, getauft den 5. November 1733, zugleich mit „Fr. Elisabeth Charitas, Herrn M. Johann Matthiä Gesners, Rectors bei der Schule zu St. Thomae Ehefrau", und bei Johann Christian, getauft den 7. Sept. 1738), so scheint doch der grosse Unterschied der Jahre nicht eben günstig gewirkt zu haben und das gegenseitige Verhältniss auf die Dauer kein besonders freundliches geblieben zu sein.

Dies zeigte sich bei einem speciellen Vorfalle, den Spitta II, 480 ff. sehr ausführlich schildert, in

---

„Canon a 2 perpetum,

Leipzig den 10. Januar 1734.

Dieses wolte seinem Hrn. Pathen zum Andenken beyfügen

Joh. Seb. Bach."

Dies Blatt hat offenbar dem Stammbuche Gesner's angehört, der Leipzig zu Anfang 1734 verlassen hat und bei einem von Bach's Kindern Pathe gewesen war.

Aus derselben Zeit ist ein ebendort befindliches Autograph C. Ph. E. Bach's, von gleichem Format, und in jedem Falle von demselben Ursprung:

„Nil sine fine.

Lipsiae d. 20. Jan. 1734.

Hiscepaucis memoriae sui Professoris se commendare debuit.

Carol. Philip. Eman. Bach."

sehr lebhafter Weise, und gab zu umfangreichen gegenseitigen Beschwerden und zu einer sehr gereizten Haltung Veranlassung.

Ernesti hatte einen von Bach angenommenen Chorpräfecten für den ersten Coetus suspendirt, dieser dagegen den von jenem für diesen Dienst bezeichneten Schüler vom Chor fortgeschickt. Wir fügen die sehr weitläufige Correspondenz, so weit sie in den Raths-Acten zu Leipzig vorhanden und von Interesse ist, im Anhange II. unter Nr. 16. in 11 Briefen Bach's, Ernesti's und der oberen Behörden zu Leipzig und Dresden bei. Wie grossen Werth Bach selbst auf diese Sache gelegt und wie sehr er sich für sie ereifert hat, kann man daraus ersehen, dass er sich nicht allein sechsmal kurz hintereinander (und zwar viermal in demselben Monat, am 12., 13., 15. und 20. August 1736) stets in eigenhändig geschriebenen, zum Theil langen Eingaben beschwert hat, sondern schliesslich, da der Stadtrath nicht durchweg seinen Ansprüchen gemäss entscheiden konnte, an die höchste Instanz zu Dresden gegangen ist, um dort sein Recht durchzusetzen.

Wie schliesslich von hier aus in der Sache entschieden worden, ist aus den Raths-Acten zu Leipzig leider nicht zu ersehen gewesen. Vor Allem hätte es zur genaueren Beurtheilung dieses Streites erwünscht sein müssen, die Berichte, die Deyling darüber erstattet hat, kennen zu lernen. Diese haben gleichfalls nicht aufgefunden werden können.

Im Allgemeinen lag die Schuld dieser Verwickelung, wie gewöhnlich, auf beiden Seiten. Indess ergiebt der Bericht des Rectors vom 17. August 1736, dass derselbe gegen Bach in sehr aufgebrachter Stimmung war, ihm Mangel an Autorität den Schülern gegenüber, grosse Heftigkeit („mit Schreien und Lärmen in der Kirche"), Ungehorsam und Widerspänstigkeit gegen die Vorgesetzten und Nachlässig-

keit im Dienste vorwarf, letzteres freilich nur, „weil er es für unanständig halte, bei den Brautmessen die Choräle zu dirigiren". Unzweifelhaft hatte Bach sich in Heftigkeit und ungeeignetem Benehmen gegen die Heiligkeit des Orts, an dem er sein Recht durchzuführen versucht hatte (siehe den Bericht Ernesti's vom 17. August 1736, IV. Nro. 16, 4) schwer vergangen.

Das schöne Verhältniss, welches zwischen dem Rector und Cantor zur Zeit Gesner's bestanden hatte, war in jedem Falle gestört und der alte Unfriede hatte von Neuem seinen Platz in der Anstalt eingenommen.*) Ob, so lange Bach seine Stelle inne hatte, das Verhältniss ein besseres geworden, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Acute Streitigkeiten, wie die vorliegende war, sind nicht wieder eingetreten.

Inzwischen sollte das Jahr 1736, welches jenen unerquicklichen Streit beginnen sah, einen jener Wünsche in Erfüllung bringen, die Bach, wie es scheint, besonders am Herzen gelegen haben.

Drei Jahre waren seit der Ueberreichung der kurzen Messe in H-moll an König Friedrich August II. verflossen, als endlich der folgende Cabinets-Befehl desselben seine Ernennung zum Königlich Polnischen und Churfürstlich Sächsischen Hof-Compositeur aussprach:**)

---

*) Es darf hierbei nicht bei Seite gelassen werden, dass Ernesti, so wenig er Bach's Stellung und Besonderheit richtig gewürdigt haben mag, sich doch um die Thomas-Schule unbestreitbar die grössesten Verdienste erworben hat und als ein Mann von besonderem Geist, aussergewöhnlicher Tüchtigkeit und hoher humanistischer Bildung galt. Stallbaum in seiner öfter erwähnten Säcularschrift über die Thomas-Schule von 1839 schreibt ihm vorzüglich das Verdienst zu (S. 78), diese Anstalt zu einer Pflanzstätte gründlicher und geschmackvoller Studien erhoben zu haben. — Doch glauben wir, dass es vorzugsweise Gesner gewesen, der die Grundlagen zu der wissenschaftlichen Blüthe der Anstalt gelegt hat.

**) Concept des Decrets in den Acten des Geh. Cabinets in dem Königlich Sächsischen Haupt-Staats-Archiv.

„Decret vor Johann Sebastian Bach,
als Compositeur bei der Königlichen Hofkapelle.

Demnach Ihre Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen, Johann Sebastian Bachim, auf dessen beschehenes allerunterthänigstes Ansuchen, und umb seiner guten Geschicklichkeit willen, das Prädicat als Compositeur Aus Dero Hof-Capelle allergnädigst ertheilet; Als ist Demselben gegenwärtiges Decret, unter Ihro Königl. Majestät höchsteigenhändiger Unterschrift und vorgedruckter Königl. Insiegel ausgefertigt worden. So geschehen und geben zu

Dressden, den 19. Nowb. 1736.

G. W. Mentzel. A. R.
(L. S.)
Gr. Brühl."

Unmittelbar darauf muss er sich nach Dresden begeben haben, vielleicht um betreffenden Orts seinen Dank in Person abzustatten, in jedem Falle, um seinen Sohn Friedemann zu sehen und sich zugleich öffentlich hören zu lassen.*)

Die Dresdner Nachrichten melden, dass: „Am 1. December 1736 sich wiederholt der berühmte Hochfürstl. SachsenWeissenfelsische Kapellmeister und Director Musices zu Leipzig, Herr Iohann Sebastian Bach Nachmittags von 2 biss 4 Uhr auf der neuen Orgel in der Paulus-Kirche" (von Silbermann gebaut, am 22. November desselben Jahres dem Rathe zu Dresden übergeben) „in Gegenwart des Russischen Gesandten von Keyserlingk und vieler Proceres,

---

*) Spitta meint (II. 707/708) Bach sei auch im Jahre 1727 noch einmal in Hamburg gewesen. Was von dieser Reise und den Umständen, unter denen sie unternommen sein soll, angeführt wird, lässt die begründetsten Zweifel darüber zu, ob sie überhaupt stattgefunden habe. Bach war zu dieser Zeit nicht wohl der Mann, Derartiges vornehmen zu können, ohne bestimmte Spuren davon zu hinterlassen.

auch starker Frequenz anderer Personen und Künstler mit besonderer Admiration habe hören lassen, wesswegen auch Ihre Königl. Majestät denselben wegen seiner grossen Geschicklichkeit im Componiren zu Dero Componisten allergnädigst ernannt.“ *)

Das Jahr 1736 war es auch, welches das musikalische Gesangbuch von Schemelli brachte, das an Kirchenliedern und dazu gehörigen Melodien alles zusammenfasste, was in den fünf Auflagen von dem ersten Theile des Freylinghausen'schen Gesangbuchs, so wie in dessen zweitem Theile bisher niedergelegt gewesen war.

Von Arnstadt aus hatte die Theilnahme an diesem

---

*) Fürstenau II. S. 223.

Die dortige Annahme, dass Friedemann Bach die Silbermann'sche Orgel der Frauenkirche abgenommen habe, beruht auf einem Irrthum. Die Acten des Stadtraths zu Dresden (D XXXIV. 28a.) ergeben fol. 4/5, dass dieselbe am 22. November 1736 von

Johann Georg Pisendel,
K. ConcertMeister,
Theodorus Christlieb Reinhold
Johann Heinrich Brübner
K. Hof-OrgelM.
Christian Heinrich Gräbner,
Organist bei der Frauenkirche

abgenommen ist. Das Protokoll meldet: „Dass nicht der geringste Tadel zu finden gewesen und also als ein Hauptwerk anzusehen ist, welches auch frembde Virtuosen dieser Kunst, wenn sie solches hören und recht genau betrachten sollten, selbst gestehen müssen.“

Die Musikal. Correspondence an Speyer vom Jahre 1790, S. 10, berichtet, wie es scheint, über dieses Concert:

„Quanz war nebst Hasse und Faustina, welche alle Händel lange gekannt und oft auf dem Klavier und der Orgel gehört hatten, gegenwärtig, als sich J. S. Bach in den Dreissigern dieses Jahrhunderts vor dem Hofe und vielen Kennern (in Dresden) auf der Orgel hören liess. Diese bekräftigten das angeführte Urtheil über ihn, als den ersten und fertigsten aller Orgelspieler und Organisten für dieses Instrument. Dieses Urtheil lebt auch noch in dem allgemeinen Rufe in Deutschland und auswärtigen Ländern.“

kirchlichen Werke Bach durch eine länger als dreissigjährige wechselvolle Lebensbahn begleitet.

In der Vorrede wurde seiner, „des Hochfürstl. Sächsischen Kapellmeisters“, als desjenigen erwähnt, der die darin befindlichen Melodien theils ganz neu componirt, theils im Grundbass verbessert habe“.

Bei der ausserordentlichen Bedeutung, welche, wie wir gesehen haben, Bach dem Choral in seinen Werken beigelegt hat, ist es an der Zeit, über seine für den vierstimmigen Gesang gesetzten Kirchenlieder dasjenige zusammenzufassen, was zum Verständniss und zur richtigen Würdigung dieses Zweigs der Thätigkeit des grossen Tonsetzers zu sagen erforderlich ist.

E.

Die vierstimmigen Choräle.

Aus den Darstellungen, welche zu Bach's Kirchen-Compositionen gegeben worden sind, wird die grosse und besondere Vorliebe ersichtlich geworden sein, welche der merkwürdige Tonmeister für die musikalische Behandlung und künstlerische Benutzung der alten Kirchenlieder gehabt hat. Wir haben in den Cantaten, den Motetten, den Passions-Musiken und dem Weihnachts-Oratorium die vielfache und eigenthümliche Art und Weise kennen gelernt, in der der Choral als Grundlage und als lebendiges Mittel der Wirkung verwendet worden ist.

Es ist dort eine besondere Betrachtung für die vierstimmig gesetzten Choral-Werke Bach's vorbehalten worden und es ist Zeit, demgemäss der Erfüllung dieses Theils unsrer Aufgabe näher zu treten.

Für die Erörterung dieser von dem grossen Meister überkommenen vierstimmigen Choräle ist es

zunächst nothwendig, daran zu erinnern, dass er nicht allein bereits vorhandene Choral-Melodien neu gesetzt, gewissermaassen harmonisch neu gestaltet, sondern dass er auch eine nicht geringe Zahl von Chorälen selbst componirt und daher neue Weisen in den Kirchengesang eingeführt hat.

Wir wissen, und haben dies zu seiner Zeit zu bemerken nicht verabsäumt, dass Bach bereits als er die Cantorstelle in Arnstadt bekleidete (er zählte damals 19 Jahr), an der Herausgabe des Freylinghausenschen Gesangbuchs, dessen erste Auflage im Jahre 1704 erschienen war, Theil genommen hat. Im Jahre 1710 war bereits die fünfte Auflage und im Jahre 1714 der zweite Theil unter dem Titel: „Neues geistreiches Gesangbuch, auserlesene, so Alte als Neue, geistliche und leibliche Lieder, Nebst den Noten oder unbekannten Melodeyen, in sich haltend, zur Erweckung heiliger Andacht und Erbauung im Glauben und Gottseeligen Wesen“ herausgekommen. Dieser Theil enthielt in Gross-Octav nicht weniger als 12 Blätter und 1176 Seiten nebst 12 Blättern Register, und es war dessen Melodien der Bass hinzugefügt worden. Nun wurde, was in diesen beiden Theilen und ihren verschiedenen Auflagen enthalten gewesen war, wie bereits oben angeführt, im Jahre 1736 in Schemellis „musikalischem Gesangbuche“ zusammengefasst, welches zu 954 Liedern 69 Melodien mit bezifferten Bass brachte.

Die Vorrede zu diesem Werke, von dem Schloss-Prediger und Stifts-Superintendenten Friedrich Schultze geschrieben (Zeitz den 24. April 1736), sagt am Schluss wörtlich: „Die in diesem musikalischen Gesangbuche befindlichen Melodien sind von Sr. Hochedl. Herrn Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Sächsischen Kapellmeister und Director Chori Musices in Leipzig theils ganz neu componirt, theils auch von ihm im General-Bass verbessert und beim Anfange eines jeden Liedes

gleich eingedruckt.*) Man hätte deren noch mehrere beifügen können, wenn man nicht bedenken müssen, dass hiedurch manchem das Buch zu theuer werden möge. Indem man diesmal keine grosse Auflage gemachet, und daher zu hoffen ist, dass die vorhandenen Exemplare dieses musikalischen Gesangbuchs bald abgehen dürften, so ist der Verleger gesonnen bey 200 Melodien, die zum Stiche bereits fertig liegen, noch hinzu zu thun. Dass alsdann kein einziges Lied in diesem Gesangbuche, wenn es nicht eine ganz bekannte Melodie hat, ohne Noten wird befindlich seyn."

Leider hat die Zeit auch auf diesem Gebiete Vieles von dem unerschöpflichen Schatze hinweggespült, den der grosse Meister der Nachwelt als die Früchte seines so reich gesegneten Fleisses zu hinterlassen bemüht gewesen war.

Wir finden nämlich in einem der öfters angeführten alten Kataloge ungedruckter Musikwerke von Breitkopf in Leipzig (dem von 1764) angeführt:

S. 7. Bach, J. S., Capellmeisters und Musikdirectors in Leipzig. 150 Choräle mit vier Stimmen, à 6 rthlr.

S. 29. Bach, J. S. Vollständiges ChoralBuch mit in Noten aufgesetztem GeneralBasse an 240 in Leipzig gewöhnlichen Melodien. à 10 rthlr.**)

Diese Werke sind leider verloren gegangen. Inzwischen sind die Angaben der bezeichneten Kataloge

---

*) Spitta S. 365, I. Er sucht nachzuweisen, dass Bach an dem Freylinghausen'schen Gesangbuch gar nicht betheiligt gewesen sein könne, auch keine eigenen Choräle dazu componirt habe. Siehe Thl. I. S. 102 Anm.

**) Auch in dem Kataloge von Musikalien, welche in Leipzig im Jahre 1844 versteigert werden sollten (auf der K. Bibl. zu Berlin), findet sich ohne weitere nähere Angabe aufgeführt: Nro. 157. J. S. Bach. Vollständiges Leipziger Choralbuch, welches offenbar mit dem obigen Choralbuch identisch ist.

als sehr zuverlässig zu betrachten, und so sehen wir, dass Bach auch ausserhalb seiner Thätigkeit für die genannten Gesangbücher bemüht gewesen ist, die Choral-Sammlungen durch eigne Arbeit zu verstärken, und insbesondere eine solche Sammlung für Leipzig zusammenzustellen.

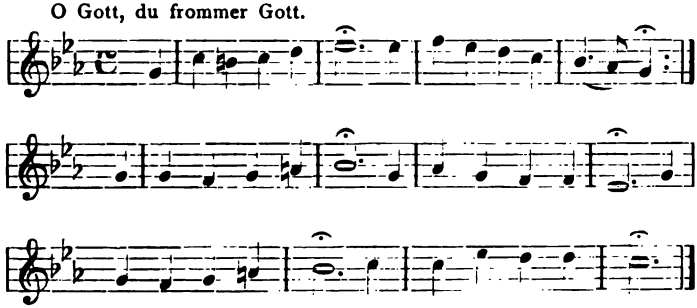
Es ist nun durch die sorgfältigen und mühsamen Forschungen von Winterfeld's festgestellt worden,*) dass jene gedruckte Liedersammlung im Ganzen 36 von Bach neu componirte Choräle enthielt, von denen indess nur wenige, unter anderen die Lieder:

„Der Tag mit seinem Lichte", und
„Meines Lebens letzte Zeit"

im evangelischen Kirchengesange heimisch geworden sind.

Es sei erlaubt, einen dieser in den Kirchen gebräuchlich gebliebenen Choräle unseres Meisters hier folgen zu lassen, wie er in den Choral-Melodien für das Mühlhäuser Gesangbuch (S. 36) verzeichnet steht.

O Gott, du frommer Gott.



*) Evangelischer Kirchengesang. Thl. III. S. 271 ff. Spitta II. S. 590 ff. berechnet, dass nur 29 dieser Choräle von Bach componirt und dass von diesen 7 direct für das Schemellische Gesangbuch gesetzt worden seien.

Wenige dieser Choräle sind in den Gemeinde-Gesang übergegangen.

Aber Bach hatte auch ausserhalb jener Liedersammlungen eine erhebliche Zahl von Chorälen und Choral-Bearbeitungen hinterlassen, deren Herausgabe später durch seinen Sohn Philipp Emanuel und seinen Schüler Kirnberger erfolgt ist, und welche zum grossen Theil wohl jenen 200, zum Stich bereiten Choral-Melodien angehört haben mögen. Auch unter diesen Chorälen sind 11 von ihm neu componirt, so dass im Ganzen 47 Choräle unzweifelhaft von Bach selbst herstammen, von denen ein sehr grosser Theil den Passions- und Sterbeliedern (dieser zusammen 20) hinzuzurechnen ist.

Bedeutender, als in der eigenen Composition der Choräle war Bach's Thätigkeit in Bezug auf die Neugestaltung der ihm überkommenen Choral-Melodien durch Bearbeitung derselben für den Zweck der Figural-Musik.

Indem die Aufmerksamkeit diesen Tonschöpfungen sich zuwendet, muss man sich den Standpunkt vergegenwärtigen, von welchem aus der alte Tonmeister diese seine Compositionen geschaffen hat. Es muss nämlich von vorn herein hervorgehoben werden, dass bei den von ihm in dieser Weise neu gesetzten Chorälen in der grossen Mehrzahl keineswegs die Absicht vorgewaltet hat, dadurch Werke zu schaffen, welche dem Gesange der Gemeinde beim Gottesdienst hätten zu Grunde gelegt werden sollen.

Einem solchen Zweck würden diese Choral-Bearbeitungen in der grossen Mehrzahl nicht entsprochen haben und haben entsprechen können. Die für den Gebrauch in der Kirche bestimmten Choräle erfordern, dass sich die einfachste Melodie mit absoluter Fernhaltung alles dessen verbinde, was dem Kirchengesang gegenüber künstlich erscheinen, oder was die der Gemeinde beim Gesange so nothwendige Klarheit der rhythmischen Fortbewegung stören könnte. Diese Grundbedingungen treffen bei den Choral-Gesängen Bach's nicht zu.

Die Entstehung der Mehrzahl derselben ist nur mittelbar auf das Gebiet des eigentlichen Gemeinde-Gesanges zurückzuführen. Sie scheint keine selbstständige gewesen zu sein. Die bei weitem meisten Choräle Bach's sind vielmehr für die von ihm geschriebenen zahlreichen Kirchen-Cantaten, Motetten, zu seinen Passions-Musiken und zu dem Weihnachts-Oratorio für einen regelmässigen Sänger-Chor gesetzt worden.*)

Ihre grosse Anzahl, ihre eigenthümliche Bearbeitung, der Umstand, dass ihre nebensächliche Besprechung es unmöglich machen würde, ihnen die allgemeine Würdigung zu Theil werden zu lassen, welche sie in so hohem Grade verdienen, die überall so deutlich hervortretende Vorliebe, mit welcher Bach unter jeder nur möglichen Form und wo irgend sich eine schickliche Gelegenheit ihm darbot, den Choral in den Vordergrund treten liess, endlich auch die besondere Herausgabe der vierstimmigen Choral-Bearbeitungen durch den Sohn des grossen Componisten**) weisen darauf hin, dass es nützlich sei, sie einer eigenen Auseinandersetzung zu unterziehen.

Bach hatte, wie wir gesehen haben, schon früh eine besondere Neigung gehabt, das Kirchenlied künstlerisch-musikalisch zu gestalten. Hierbei dürfte ihm wohl hinreichende Gewissheit darüber geworden sein, dass der Choral in so kunstvoller Bearbeitung der Regel nach für die Begleitung des Kirchengesangs

---

*) Mosevius hat bei 135, und Erk bei 140 Choral-Bearbeitungen J. S. Bach's deren Angehörigkeit zu Cantaten und Passions-Musiken nachgewiesen.

**) Philipp Emanuel Bach hat bekanntlich die Choral-Bearbeitungen seines Vaters im Jahr 1756 herausgegeben. Das Werk war unvollständig. Die zweite Auflage, von Kirnberger besorgt, erschien nach dessen Tode in den Jahren 1784 und 1787. Dieselbe enthielt 370 Choräle, und Ph. E. Bach hat zu derselben eine besondere Vorrede geschrieben.

nicht geeignet sei. Mindestens würden die Vorhaltungen, welche der damalige Superintendent von Arnstadt am 2. Februar 1706 dem 21 Jahre alten Cantor über seine Choral-Musik in der dortigen Kirche gemacht hat, und welche wir zu seiner Zeit wiedergegeben haben (Bd. 1. S. 00 ff.), geignet gewesen sein, ihn auf solche Betrachtungen hinzuweisen.

C. Ph. Emanuel Bach hat freilich in der Vorrede zur ersten Ausgabe der Choräle gesagt: „dass er durch diese Herausgabe der Choräle seines Vaters ein vollständiges Choral-Buch zu liefern beabsichtige". Dies mag dazu beigetragen haben, den Standpunkt unklar zu machen, von welchem aus die Beurtheilung dieser Tonstücke erfolgen muss. Er hat hiedurch aber in jedem Falle nicht sagen wollen, dass die in diesem Choralbuch befindlichen Kirchenlieder für den Gesang der Gemeinde hätten bestimmt sein sollen, wie dies bei Schemellis Gesangbuch der Fall gewesen war, welches sich doch im Wesentlichen auf eine frühere Periode von Bach's Künstlerleben gestützt hatte. In diesem, für den Gebrauch der Gemeinde bestimmten Gesangbuche zeigt Bach, der ja alle dort befindlichen Choral-Melodien gesetzt hat, wie er den vielbesprochenen Unterschied zwischen dem Choral für den Gemeinde-Gesang und dem Choral für den Gebrauch der Figural-Musik sehr wohl gekannt habe. Denn der bezifferte Bass zu den in diesem Gesangbuche befindlichen Melodien giebt nur die einfache Harmonie an, so dass der Organist den Gesang auf der Orgel danach begleiten konnte, ohne dass von jener Bewegung und abweichenden Behandlung der Mittelstimmen die Rede hätte sein können, welche den vierstimmig gesetzten Chorälen ihre besondere Eigenthümlichkeit verleiht.

Die einfache Erwägung dieser Thatsache würde in jedem Falle genügend sein, festzustellen, unter welchem Gesichtspunkt die vierstimmig gesetzten Cho-

räle Bach's zu betrachten sind. Dies ergiebt sich aber zum Ueberfluss auch aus derselben Vorrede, in welcher C. Ph. E. Bach ausdrücklich hinzufügt, dass er diese Choräle „Kennern der Harmonie, sowie Lernbegierigen in der Setzkunst vorlege, als Muster für fliessende Mittelstimmen und als Anleitung, statt mit dem steifen Contrapunkt den Anfang mit Chorälen zu machen". Dem ganz entsprechend sagt er auch in der Vorrede zur zweiten Auflage (1784): „dass die Kenner der Satzkunst diesen Chorälen die Bezeichnung als Meisterwerke nicht versagen könnten, wenn sie die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fliessende der Mittelstimmen und des Basses, wodurch dieselben sich vorzüglich unterscheiden, mit gehöriger Aufmerksamkeit betrachteten. Wie nutzbar, fügt er hinzu, kann eine solche Betrachtung dem Lernbegierigen werden".

Dies wirft ein bestimmteres Licht auf diese für den Gesang gesetzten Choräle, zumal, wenn man sie in ihrem künstlerischen Zusammenhange mit den grösseren Tonwerken in das Auge fasst, in welchen wir einer so grossen Anzahl derselben begegnet sind. Wenn daher musikalische Autoritäten von nicht geringer Bedeutung, wie Abt Vogler und dessen Schüler C. M. v. Weber, sich tadelnd über die vierstimmigen Choräle Bach's ausgesprochen haben, wenn Vogler sogar es unternommen hat, einige derselben verbessern zu wollen,*) so kann dies eben seinen Grund nur darin haben, dass beide das Wesen und den Zweck dieser Compositionen nicht gekannt oder erkannt haben.**)

*) v. Webers „Carl Maria v. Weber" I. S. 208.

**) Chrysander (Th. I. S. 112), indem er Händel's Choral „Ach wie hungert mein Gemüthe" aus dessen nach Brokes Dichtung gesetzter Passions-Musik mit besonderer Anerkennung hervorhebt, bemerkt dabei: „Auch Bach habe in diesem Styl (dem Choral-Styl) nicht viel gesetzt, was jenem Händel'schen Choral-Satze gleichkomme. Dieser

Die Bach'schen Choräle hatten vom künstlerischen Gesichtspunkt aus einen ganz anderen Zweck, als den

---

sei für Händel's deutsche Kunstgenossen (denen doch auch Bach mit angehörte) zu knapp gefasst, zu ungeschminkt, zu natürlich gewesen, sonst hätten sie wohl ein Beispiel daran genommen, und nicht die Unmasse jener Choral-Chöre mit hochstehenden, gepuderten Perücken, mit Schminke und Schönpflästerchen in die Welt gesetzt."

Indem Chrysander bei dieser Veranlassung auf Bach's Weihnachts-Oratorium zurückkommt und unter den „drei hieher gehörenden Sätzen" (das Werk Bach's enthält im Ganzen 14 Choräle) nur den einen: „Wir singen Dir in Deinem Heer" gelten lassen will, fügt er hinzu, „der zweite, „Jesus richte mein Beginnen" sei in Keisers Art zu einer geistlichen Arie erniedrigt worden, und der Schluss-Choral „Nun seid ihr wohl gerochen" habe einen falschen Aufputz erhalten".

Der ganze Zusammenhang dieser Schrift lässt deutlich erkennen, wie wenig Neigung vorhanden ist, auf ähnliche Streitfragen einzugehen, deren Erörterung der Kunst keinen Nutzen zu bringen vermag. Noch weniger würde es zu verantworten sein, irgend eine Schöpfung Händel's, zumal aus dem ihr nothwendigen Zusammenhang herausgerissen, zu Gunsten der Bach'schen Compositionen herabzudrücken.

Doch nöthigt die wegwerfende Art, in der Chrysander sich hier gerade über die Choral-Sätze Bach's ausgesprochen hat, mit wenigen Worten darauf hinzuweisen, dass Bach Hunderte von Chorälen in edler und weihevoller Weise gesetzt hat, gerade wie es die gegebenen Bedingungen für den speciellen Fall nothwendig machten, und wie auch Händel an dem angegebenen Orte dies gethan. Er hat „in gedrängter Kürze, in dem Charakter des einfachen Kirchenliedes, und in kunstvollem Satze" Hunderte solcher Choräle „als Muster vorgelegt, welche uns heut wie musikalische Weisheitssprüche gehaltvoll und verständlich erscheinen".

Aber er hat den Choral auch, wie wir dies bei Gelegenheit der Cantaten ausführlich nachgewiesen haben (Bd. I. S. 229), als Grundlage und Ausgangspunkt seiner für die Kirche bestimmten Schöpfungen im Grossen und Ganzen benutzt. So finden wir ihn im Weihnachts-Oratorio und speciell in den von Chrysander getadelten Stellen angewendet.

Es soll nicht wiederholt werden, was darüber an dem geeigneten Orte gesagt ist. Jene Choräle, wie sie sind, sind mit Meisterhand an ihre Stelle gesetzt.

Doch kann man wohl sein Bedauern darüber ausdrücken, dass ein Mann von dem Verdienste Chrysanders in den gleichen Fehler oberflächlicher Beurtheilung der Choral-Werke Bach's verfallen konnte, welchen wir oben hervorzuheben gehabt haben.

der Grundlage für den Gemeinde-Gesang, nämlich den der Verwendung bei den Kirchen-Musiken, deren Bach, wie wir wissen, so ausserordentlich viel geschrieben hat.

Zu diesen sind die Choräle gesetzt worden. Es mag dahin gestellt bleiben, ob sie ihn in so weit erfüllt haben und erfüllen konnten, dass die Gemeinde sich an ihrer Ausführung betheiligte. Nach diesem Zweck aber beurtheilt, sowie für die Ausübung kirchlichen Gesanges ausserhalb des eigentlichen Gottesdienstes, sind sie von dem höchsten Werth, voll eigenthümlicher musikalischer Schönheiten und voll von der tiefsten Religiosität.*)

Man findet in den Bach'schen Choral-Bearbeitungen jede Stufe des christlichen Kirchen-Gesangs vertreten, sowohl aus der frühesten christlichen Zeit der lateinischen Kirchenlieder, als der Choräle vor der Kirchenverbesserung. Es giebt ihrer darunter von älteren und jüngeren Tonsetzern, aus dem ersten Jahrhundert derselben, aus dem Kirchen-Gesange der böhmischen Brüder, und wir finden in ihnen calvinische Psalmen-Weisen, so wie die bedeutendsten Melodien des 17. Jahrhunderts.**)

Bach gestaltete, was er schuf, zum Besonderen. Zu seinen Cantaten und sonstigen Kirchenmusiken

---

*) Die Musikalische Correspondence (aus Speyer) von 1792 sagt in Nro. 6 S. 41 über diese Choräle:

„Der selige Sebastian Bach machte sich ein Choral-Buch für seinen eigenen Gebrauch, welches sein Sohn C. P. E. Bach nach dessen Tode drucken liess, und das für Kenner der Harmonie einen grossen Werth hat. Da aber nur wenige Organisten im Stande sind, von diesen herrlichen Chorälen öffentlichen Gebrauch zu machen, so hat es immer geheissen: sie wären zu gelehrt, die Gemeinden könnten sie nicht mitsingen, — und kurz, die Gemeinden wurden vorgeschoben, um die Untüchtigkeit der Organisten zu decken. Wir sind nun aus mannigfaltigen Erfahrungen überzeugt, dass die gelehrte Bearbeitung der Bachischen Choräle mit dem andächtigen Gebrauch derselben sehr wohl bestehen könne, wenn sie nur gut gespielt werden.

**) v. Winterfeld a. a. O. S. 299.

konnte er den allgemeinen Inhalt der Choral-Melodie nicht brauchen. Er musste diese so umgestalten, wie sie in dem gegebenen Moment ihm passte. Dies that er vermittelst der harmonischen Bearbeitung, durch die er die Melodie mit der besonderen Strophe des Textliedes, zu der sie gesungen werden sollte, in Uebereinstimmung setzte. Er liess freilich der Oberstimme den eigentlichen Cantus firmus. Aber der Ausdruck wurde durch die Behandlung der übrigen Stimmen so verändert, wie der Text es eben erforderte. Nur auf diese Weise sind die Bach'schen Choral-Bearbeitungen überhaupt verständlich. Ohne sie erscheinen sie sonderbar, nicht selten voll von harmonischen Künsteleien. Die Ausdrucksfähigkeit dieser Choräle tritt in wahrhaft überraschender Weise erst dann hervor, wenn der Musik die richtigen Textworte unterlegt werden, was in den Bearbeitungen nicht überall der Fall ist, da hier meist die erste Textstrophe des ursprünglichen Kirchenliedes angegeben ist.*)

Aus dem Vorangeführten erklärt sich auch, warum sich diejenigen Choräle, welche Bach in seiner ersten Periode vor 1717 geschrieben hat, so wesentlich von den späteren unterscheiden. „Sie sind noch einfacher in der Harmonie, die melodische Belebung der Mittelstimmen fehlt. Der Choral ist oft seltsam rhythmisirt.“**) In den späteren Perioden erscheint Alles vollendeter, die Führung der Stimmen sicherer, gesanglicher, der Rhythmus natürlicher. Es ist dies eine nothwendige Folge der veränderten Bestimmung der Choräle, welche

*) Wie sehr der specielle Ausdruck für die besondere Bedeutung der Choral-Worte bei Bach in vorderster Linie stand, ergiebt sich beispielsweise aus dem früher erwähnten Schreiben J. G. Ziegler's vom 1. Februar 1716, in welchem er sagt: Was das Choralspielen anbetrifft, so bin ich von meinem annoch lebenden Lehrmeister, dem Herrn Kappellmeister Bach, so unterrichtet worden: Dass ich die Lieder nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affect der Worte spiele.

**) Mosewius, J. S. Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choral-Gesängen. S. 7.

eben nicht mehr dem Gemeindegesange angepasst sein sollten.

C. F. Becker hat die Mehrzahl der Bach'schen Choräle zusammengestellt und neu herausgegeben. Sein Choralbuch, welchem mehrere Auflagen zu Theil geworden sind, enthält 371 Nummern, unter diesen nicht weniger als 222 verschiedene Kirchenlieder. Viele derselben sind doppelt und dreifach, manche sogar bis zu 4, 5, ja 6 mal verschieden gesetzt, wie es eben das Bedürfniss erfordert hatte.

Wir finden unter dieser grossen Zahl von Chorälen nur einen einzigen fünfstimmigen: „Welt, ade, ich bin dein müde", und dieser Choral ist nachweislich nicht von Bach, sondern von Rosenmüller. Doch hat ihn Bach in der Cantate: „Wer weiss, wie nahe mir mein Ende" unverändert benutzt. Ausserdem findet sich noch in der Cantate: „Wer mich liebt, wird mein Wort halten", ein fünfstimmiger Choral ohne Instrumental-Begleitung vor: „Komm heiliger Geist, Herr Gott", welcher in der obigen Choral-Sammlung nicht vorkommt.

Betrachtet man die Fülle von Arbeit und sorgsamer Ueberlegung, von Ausdruck und tief religiösem Gefühl, welche uns in diesen Choral-Bearbeitungen entgegen tritt, und blickt man zugleich auf den Ernst, den der grosse Meister diesen, dem äusseren Umfange nach kleinen Aufgaben gewidmet hat, so wird man, wie bei den meisten Bach'schen Werken, von ehrerbietiger Bewunderung erfüllt werden. Bach schrieb freilich nicht um Geld, um äusseren Gewinnes oder um der Ehre willen. Er schrieb, wo er nicht zum Nutzen der lernbegierigen Jugend arbeitete, wie alle seine Werke bezeugen, „dem höchsten Gotte zu Ehren". Wo hätte er diesem seinem innersten Triebe mehr Genüge leisten können als im Choral, der ihn so recht eigentlich auf dasjenige Feld seiner Thätigkeit führte, auf welchem er heimisch war wie wenige.

Nach den heutigen Begriffen und von dem Standpunkt unserer Zeit aus betrachtet ist der Choral ein, unseren besonderen Lebensbedingungen fernstehendes, nur dem Sonntage in der Kirche angehöriges Erbauungslied, dessen Wesen sich wieder von uns entfernt, so bald wir, das Gesangbuch unter dem Arm, das Gotteshaus verlassen. Zur Zeit Bach's war dies, mindestens in Deutschland, anders. In dem allgemeinen Wesen jener ganzen Zeitperiode brauste der Strom des äusserlich Anregenden (wir reden nicht von den an den Höfen hervortretenden Gegensätzen, welche eben ihre tiefen Schlagschatten nur ausnahmsweise in die Kreise des bürgerlichen Lebens herüberfallen liessen) weniger heftig an den Menschen vorbei. In der mehr nach innen gerichteten subjectiv strebenden Richtung der Charaktere, in der weniger verallgemeinten Vorbildung für die Kunst, sowie in der geringeren Verbreitung derselben, in dem Mangel idealistischer Principien welche jetzt so viel breiter hervortreten, in all dem lag ein nothwendiger Factor für die grössere Geltung des Chorals, als des allgemeinen Erbauungsliedes, als Trost und Zuflucht für bedrängte Herzen.

Die Musik insbesondere war zu jener Zeit noch in keiner Weise geworden, was sie jetzt ist, Gemeingut der Nation. Sie wurde fast nur von Musikern getrieben. Das deutsche Lied, wie wir es jetzt kennen, hatte noch kaum in seinen ersten embryonischen Gestaltungen in die Welt geblickt. Das französische Couplet war noch nicht erfunden. Die Oper existirte zwar schon in aller Pracht der decorativen Ausstattung und mit dem ganzen Reiz jenes sinnlichen Virtuosenprunks, in dem beispielsweise Hasse und seine berühmte Gattin Faustina in Bach's unmittelbarer Nähe zu Dresden wirkten. Aber Eigenthum weiterer Kreise war sie noch nicht geworden. Sie war fürerst vorzugsweise noch ein Unterhaltungs- und Reizmittel für die prunkliebenden fürstlichen Höfe. Das deutsche

Schauspiel lag in den Wehen, in denen es sich aus der Versumpfung der Haupt- und Staats-Action und der Hanswurstiaden zu einer gewissen Selbständigkeit heraus zu arbeiten bemühte. Aber es war eben noch nicht fertig geworden. Das grosse Publikum nahm an demselben wohl nur einen sehr untergeordneten Antheil.

So war das Gemüth der grossen Mehrzahl der Menschen in Deutschland noch mehr nach innen gerichtet, als dies jetzt der Fall ist. In den bürgerlichen Kreisen, zumal der evangelischen Confessionen, lebte ein tief ernster, religiös christlicher Sinn. Die Religion wurde nicht als ein Aeusseres behandelt. Der eigentliche Pietismus späterer Tage, der die Religion zum Deckmantel ehrsüchtiger oder eigensüchtiger Bestrebungen macht und von dem christlich frommen Eifer vergangener Zeiten und Jahrhunderte die Formen borgt, war in dem heutigen Sinne noch nicht vorhanden. An seiner Stelle stand, mit einer gewissen Berechtigung, die Orthodoxie. Sie war es, welche die durch lange Kriege und durch die sonstigen kirchlichen wie bürgerlichen Kämpfe gelockerte religiöse Gemeinschaft mit festen, oft starren Banden zusammenhielt. In den kirchlichen Zuständen dieser Art hatte der Choral seine organischen Wurzeln geschlagen. Er gehörte dem inneren Leben des Hauses und der Familie an. So wurde er verstanden und geübt, nicht bloss beim Gottesdienst, nein, gerade im Hause war seine Stelle „bei der Arbeit, vor und nach dem Essen, des Morgens und des Abends, in der Kinderstube, auf der Reise, überall, wo das fromme, gläubige Gemüth den Drang in sich fühlte, sich im Gebete zum Herrn zu erheben, zu Lob und Dank, oder zur Bitte um Hilfe und Beistand".*) Es war dies die Musik, die im Hause getrieben wurde. Die Choral-Melodien fanden sich in

*) v. Tucher, Kirchen-Gesänge und geistliche Lieder. Leipzig 1848.

den Gesangbüchern eingedruckt. Jedes Gemeindeglied konnte sie singen. So war der Choral der grossen Allgemeinheit der Menschen kein fremdes Element, so kannte man ihn, und wenn man ihm in der Festmusik der Kirche ausserhalb des Gemeindegesanges wieder begegnete, so begrüsste man ihn, so freute man sich an ihm, wie man sich an einem Freunde und alten Bekannten freut, zumal wenn dieser nicht im Alltagskleide, sondern in dem Festgewande und im Glanze eines künstlerisch wohlthuenden Schmucks dahertritt.

Dass diese Voraussetzung nicht als leere Phantasie oder poetische Floskel zu betrachten ist, wissen wir bestimmt. Denn man kann es unter Anderem als gewiss annehmen, dass die in den Johannes- und Matthäus-Passionen von Bach zahlreich eingefügten Choräle neben anderen sachlichen und künstlerischen Zwecken die besondere Aufgabe hatten, der zuhörenden Gemeinde die Möglichkeit zu gewähren, in die Melodie mit einzustimmen und so sich an der Ausführung der Kirchenmusik unmittelbar zu betheiligen.

So hatten die Choräle in den Bach'schen Kirchenwerken eine ganz besondere Bedeutung. Sie waren ein Band, welches die Gemeinde als solche im Grossen und Ganzen mit den tief ernsten Kunstwerken verband, welche ihr zur Ehre Gottes und zur höheren Erbauung der Gemüther an Sonn- und Festtagen in der Kirche dargeboten wurden. Darum die grosse Vorliebe, welche Bach für ihre Anwendung offenbar gehabt hat und die ausserordentliche Sorgfalt, welche er auf ihre oft so verschiedene Ausarbeitung, je nach der Stelle, welche sie einnahmen, und je nach den besonderen Texteswörten, die ihnen unterlegt werden sollten, verwendet hat. So kann Riehl mit vollem Rechte von ihnen sagen: „Die Choral-Melodien, diesen unerschöpflichen Schatz ächter Frömmigkeit und Poesie, hat der Meister zu einer Reihe von Gebilden verwendet, deren äussere

Mannigfaltigkeit und inneren Reichthum wir nicht genug zu bewundern vermögen."

Bach hatte das System der alten Kirchen-Tonarten, wenngleich schon von bedeutenden Musikern, stark in Zweifel gestellt*) und mit Geringschätzung behandelt, doch noch in seiner vollen Bedeutung vorgefunden und dasselbe auch vielfach in Anwendung gebracht. Dies erkennt man leicht aus seinen Katechismus-Gesängen.

Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, ob die Theorie von dem Charakter und selbständig wirkenden Klange der alten Kirchen-Tonarten eine durchaus begründete war.**) So sehr dieselben unvollkommen waren und durch die Zeit und die fortschreitende Entwickelung der Tonkunst überholt worden sind, so wenig kann man in Abrede stellen, dass der religiös christliche Ausdruck der Traurigkeit, der Zuversicht, der Fröhlichkeit bei strenger Anwendung der passenden Tonart in den Kirchenliedern bemerkbar wurde, und dass dieser Charakter sich bei einer Veränderung dieser Tonart verlor. Freilich würde noch eine ganz besondere musikalische Empfindlichkeit dazu gehören, wenn man mit Bach's ausgezeichnetem Schüler Kirnberger behaupten wollte, dass die Vernachlässigung der Kirchen-Tonarten dahin führen werde, dass man Choral-Melodien in nichts mehr von weltlichen Gesängen werde unterscheiden können.

Aber, wie dem auch sein mochte, Bach war nicht der Mann, der sich einem überkommenen System ge-

---

*) Mattheson in seinem forschenden und beschützten Orchester.

**) Es ist von einer Musik-Zeitung (Allgemeine Leipziger Musik-Zeitung. Jahrgang 1865. Nro. 38) tadelnd hervorgehoben worden, dass über dies Verhalten Bach's zu den alten Kirchentonarten nicht mehr gesagt worden. Ueber die Kirchentonarten ist in der That so viel verhandelt und geschrieben worden, dass die Mehrzahl unsrer Leser uns gewiss Dank wissen wird, wenn wir sie mit diesem trocknen Stoffe so viel als möglich verschont haben.

[illegible] hätte. [illegible] seinen künstlerischen Zwecken nicht entsprechen [illegible]. Er benutzte was [illegible] überlieferte [illegible] in seiner Weise und mit Maass, aber er ordnete es derjenigen Wirkung unter, die er durch die Composition der [illegible] beabsichtigte. Dies spricht sich in Bezug auf die alten Kirchen-Tonarten besonders in seinen Chorälen aus. So finden wir in der Harmonie des Chorals „Das alte Jahr vergangen ist“, ungeachtet der strengen äolischen Tonart bald die kleine bald die grosse Sexte und Septime angebracht, und es ist ersichtlich, dass dadurch die Melodie lieblicher und wohltönender geworden ist, als sie bei ausschliesslicher Anwendung der Kirchentöne hätte werden können. In seinen Passions-Musiken hat Bach bei Behandlung der Choräle die alten Tonarten vielfach verwendet. Auch hier ist es offenbar, dass diese freie Art der harmonischen Behandlung die vollkommenste ist, weil sie das Ohr nicht wider Willen und am unrechten Platze in die steife Form eines, nach vielen Seiten hin veralteten Systems zwängt, während es die Vorzüge desselben nicht aufgiebt. Sehr treffend sagt Mosewius in seiner Besprechung der Matthäus-Passion: „Wir müssen darin Bach's grosses Kunst-Genie bewundern, dass er nicht nur alle vorhandenen Mittel, alte und neue, zum Ausdruck seiner musikalischen Anschauung verwandte, sondern dass er seiner Zeit um ein Jahrhundert vorauseilte, Mittel und Wege zur Objectivirung seiner Ideen erfand und mit dem Bestehenden, wie keiner vor ihm, in Verbindung zu bringen wusste.“

So konnte auch Zelter in seinem Briefwechsel mit Göthe (Bd. III. S. 424) mit Recht aussprechen, dass die ächte Tradition der Kirchentöne sich von Luther bis auf J. S. Bach fortgepflanzt habe.

Es ist bereits angedeutet worden, dass der Ausdruck in der Harmonie der Choräle Bach's seine ganz besondere Berücksichtigung gefunden habe. Es ist

dies nicht nur etwa in der allgemeinsten Bedeutung des Worts zu verstehen. Vielmehr ist dieser Ausdruck überall ein specieller, tief empfundener, und zwar nicht bloss in der harmonischen Bearbeitung des Chorals im Allgemeinen, sondern ganz besonders auch in der Durchführung der einzelnen Stimmen. Wer die Mittelstimmen und den Bass der Bach'schen Choräle zum Gegenstande seiner Aufmerksamkeit macht, der wird mit Erstaunen bemerken, in welcher selbständigen Reinheit der Melodie, des Gesanges und der Ausdrucksfähigkeit diese sich bewegen, ohne dadurch nur im Geringsten aus der Gesammtwirkung herauszutreten.

Insbesondere ist es der Tenor, dem er die vorzügliche Belebung des Ausdrucks zuzuertheilen geliebt hat und dessen höhere Töne zur Belebung der Harmonie angewendet werden.

Es war der allgemeine und durchgreifend gültige Charakter der Bach'schen Choräle, den wir darzustellen uns bemüht haben. Das Einzelne ist bei Gelegenheit der Besprechung der Cantaten, Motetten, Passions-Musiken etc. hervorgehoben worden.

Manche der Bach'schen Compositionen ähnlicher Art mögen, wie so vieles seiner Werke, verloren gegangen sein. Aber aus der grossen Anzahl dessen, was übrig geblieben ist, erkennt man mit Bewunderung den unermüdlichen Fleiss des grossen Tonsetzers und sein ernstes Streben, der Kunst, der er diente, im weitesten Maasse nützlich zu sein.

Wohl wusste er, dass er dadurch auch zugleich „dem höchsten Gott zu Ehren“ arbeitete.

3.

Die lateinischen kurzen Messen.

Es ist bereits über der beiden Sätze Erwähnung gethan worden, welche Bach als sogenannte „kurze Messe" im Jahre 1733 dem Kurfürsten Friedrich August von Sachsen bald nach dessen Thronbesteigung überreicht hatte.

Wir kennen von seiner Hand noch eine Anzahl anderer solcher Messen und Messensätze, nämlich:

1. Die vier kurzen vierstimmigen Messen in F-dur, A-dur, G-moll und G-dur.
2. Eine kurze Messe für 5 Stimmen in E-moll.
3. Eine „Kyrie und Gloria" für 4 Stimmen und Instrumente in G-moll.
4. Ein vierstimmiges Kyrie mit Streich-Quartett und Orgel in A-moll.
5. Ein vierstimmiges Kyrie in F-dur.
6. Eine vierstimmige kurze Messe in C-dur.
7. Ein Offertorium: Dona nobis pacem, aus der Cantate: „Mit Fried' und Freud' fahr' ich daher" übertragen.
8. Eine vierstimmige Messe in G-moll mit 2 Violinen, 2 Posaunen und Grundbass.
9. Ein anderes vierstimmiges Kyrie mit Streich-Quartett.
10. Eine dreichörige Messe in G-dur.

Die unter 2 bis 9 bezeichneten Werke sind hinsichtlich ihrer Abstammung von Bach nicht durchweg unzweifelhafter Natur. Wir werden später auf sie zurückkommen.

Eine zwölfstimmige Messe für zwei Chöre und zwei Orchester, welche lange Zeit Bach zugeschrieben worden war, hat sich bis jetzt nicht als von ihm componirt erwiesen, wenn auch die Handschrift vom Gloria ab die seine ist. Sie scheint eine Arbeit von Lotti zu sein, und ist, wie eine andere Lotti'sche Messe, in der

Bach's Handschrift gleichfalls erst in der zweiten Hälfte des Werks beginnt, wohl in die Kategorie derjenigen Werke zu setzen, von welchen er sich zum eigenen Studium und Besitz, sowie zur Verwendung bei der Kirchenmusik Abschrift gefertigt hat.

Von allen diesen Tonwerken ist die Zeit ihrer Entstehung unbekannt geblieben. Da sie aber für die Liturgie der lutherischen Kirchen zu Leipzig bestimmt gewesen zu sein scheinen, auch die unter Nr. 1 genannten 4 Messen, wie wir sogleich sehen werden, zum grossen Theile aus Sätzen zusammengestellt sind, welche den Kirchen-Cantaten Bach's entnommen waren, so wird die Annahme nicht ungerechtfertigt sein, dass diese in die mittlere Zeit der Amtsführung Bach's an der Thomas-Schule, also etwa in die Jahre von 1730 bis 1740 fallen mögen, während die übrigen von 2 ab genannten Arbeiten, soweit sie wirklich von Bach componirt sein sollten, einer früheren Zeit seiner Thätigkeit als Tonsetzer angehören würden.

Indem wir uns zunächst den zuerst genannten 4 kurzen Messen zuwenden, ist es als eine besonders hervorzuhebende Eigenthümlichkeit derselben zu bemerken, dass in ihnen Stücke aus Bach's Kirchen-Cantaten, und zwar in so ungewöhnlicher Menge verwendet sind, dass beispielsweise die Messe in G-moll ganz, andere zum weit überwiegenden Theile aus solchen zusammengesetzt sind.

Es entsteht hier die Frage, ob die zu diesen Messen benutzten Cantatensätze bei deren Composition schon vorhanden gewesen seien, oder ob Bach nicht zuerst die Messen componirt und dann einzelne Theile derselben zum Gebrauche der Kirchen-Cantaten umgeschrieben haben könne?

In positiver Weise lässt sich diese Frage für die 4 kurzen Messen nicht, sondern nur für einige, der der grossen Messe in H-moll angehörigen Sätze entscheiden. Denn im Allgemeinen wissen wir weder,

wann die Mehrzahl der Cantaten, noch wann jene Messen entstanden sind. Indess sprechen doch Gründe allgemeiner Natur dafür, dass die bezüglichen Cantaten zuerst vorhanden gewesen und dass die genannten vier kurzen Messen erst später aus ihnen gebildet worden sein mögen. Diese Gründe liegen theils in dem Charakter der Musik, welcher sich von dem der Bach'schen Cantaten in nichts unterscheidet, theils darin, dass einzelne der in den Messen befindlichen Sätze Umbildungen erfahren haben, welche offenbar als Erweiterungen und Verbesserungen der Cantatensätze in ihrer ersten Gestalt betrachtet werden müssen, theils auch in dem seiner Zeit hervorgehobenen Umstande, dass Bach sogleich vom Antritt seiner Amtsstellung zu Leipzig ab begonnen hat, seine grosse Sammlung von Kirchen-Cantaten für alle Sonntage des Jahres zu setzen, dass er fünf Jahrgänge mit denselben angefüllt hat und dass er zu der im Interesse des Gottesdienstes weniger dringenden Composition der Messen muthmaasslich erst übergegangen ist, nachdem für jenes näher liegende Bedürfniss im Wesentlichen gesorgt war. Denn der Gebrauch der lateinischen Messen war, wie wir in der liturgischen Ordnung des Gottesdienstes zu Leipzig gesehen haben, zwar dort eingeführt, aber die Figural-Musik, welcher die Kirchen-Cantaten angehörten, stand in vorderer Linie.

Die zum Gebrauch der oben genannten kurzen Messen verwendeten Cantatenstücke sind nun folgende:

a. in der Messe in F-dur die Sätze.

1. Qui tollis (Arie für Sopran) und
2. Quoniam tu solus (Arie für Alt) aus der Cantate: „Herr deine Augen schau'n nach dem Glauben."
3. Der Chor „cum sancto spiritu" aus der Cantate: „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes."

b. in der A-dur-Messe.

4. Das Kyrie aus dem Bass-Solo der Pfingst-Cantate: „Halt im Gedächtniss Jesu Christ."
5. Qui tollis (Arie für Sopran) aus der Cantate: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sey."
6. Quoniam tu solus (Arie für Alt) aus der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn und Schild".

c. in der G-moll-Messe.

7. Das Kyrie aus der Cantate: „Herr, deine Augen schau'n nach dem Glauben."
8. Das Gloria aus der Cantate: „Alles nur nach Gottes Willen."
9. Das Gratias (Arie für Bass) aus der Cantate: „Alles wartet nur auf dich."
10. Das Domine fili (Arie für Alt) aus derselben Cantate.
11. Das Qui tollis (Arie für Tenor) aus der Cantate „Gott versorgt."
12. Das Cum sancto spiritu, wiederum aus der Cantate: „Alles wartet nur auf dich."

d. in der G-dur-Messe.

13. Das Kyrie aus der Cantate: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei."
14. Das Gloria aus der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild."
15. Das Gratias agimus (Arie für Bass) aus der Cantate: „Warum betrübest du dich mein Herz."
16. Das Domine Deus (Duett für Sopran und Alt) aus der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn und Schild."
17. Das Quoniam tu solus (Arie für Tenor) aus der Cantate: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht."

Es würde irrthümlich sein, wenn man glauben wollte, dass Bach, indem er auf diese Weise bereits vorhandene Tonstücke zu den kurzen Messen benutzte,

diese als von untergeordneter Bedeutung und des besonderen Schaffens nicht werth gehalten habe.

Von der grossen Messe in H-moll, diesem Riesenwerke von so wunderbarem Reichthum und so grossartiger Conception, wie sie nur je der Feder eines Kirchen-Componisten entflossen ist, würde man dies gewiss nicht zu behaupten wagen. Und doch hat der grosse Meister auch in ihr, wie wir hier sogleich vorweg hervorheben wollen, Stücke aus seinen Cantaten verwendet. Es sind dies:

18. Das Gratias und dessen Wiederholung als: „dona nobis pacem“ am Schlusse der Messe aus der Cantate zur Leipziger Rathswahl (1731).
19. Das Crucifixus aus der Cantate: „Weinen und Klagen.“
20. Das Osanna aus der: Cantata gratulatoria in adventum regis (1734).
21. Das Agnus Dei aus der Cantate: „Lobet Gott in seinen Reichen.“
22. Das Qui tollis aus dem Einleitungs-Chor der Cantate: „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei.“

Gewiss ist es seine Absicht gewesen, in den kurzen Messen Tonstücke von selbständiger Bedeutung und von wirksam musikalischem Werthe zu schaffen. Auch haben wohl die Cantaten, welchen er jene zahlreichen Sätze entnommen hat, für kirchliche Zwecke nicht weiter als verwendbar betrachtet werden sollen. Nur etwa bei der zu Nr. 20 bezeichneten Cantata gratulatoria würde eine solche Voraussetzung zutreffend erscheinen können.

Doch wird sich in jedem Falle sehr schwer feststellen lassen, nach welchen Grundsätzen Bach hier verfahren habe. Um einem Ideen-Mangel abzuhelfen, oder um schnell ein Kirchenstück in der Form der kurzen Messen herstellen zu können, wird es schwerlich geschehen sein. Dagegen spricht jene Ueberfülle

von Gedanken und seine an das Unglaubliche grenzende Productionskraft, welche wir nach allen Seiten hin übersprudeln sehen, und welche es ihm ja beispielsweise möglich gemacht hatte, die Cantata gratulatoria in drei Tagen zu componiren, einzustudiren und aufzuführen (siehe Seite 169. II.). Dagegen spricht auch die Umbildung der Cantaten-Sätze selbst, welche immer nicht ohne Schwierigkeit, in einzelnen Fällen, z. B. in dem Kyrie und dem Qui tollis der A-dur-Messe, einem völligen Neuschaffen gleichkam und eine grosse und sehr mühsame Arbeit erfordert hat.

Sein Verfahren steht im übrigen keineswegs vereinzelt da. Wir haben ähnliches im Weihnachts-Oratorium gefunden und werden einer Arie aus der Cantate „Phöbus und Pan" in der „Bauern-Cantate" wieder begegnen, so wie wir auch einzelne seiner Instrumental-Compositionen in verschiedener Weise verwendet finden. Ebenso wissen wir, dass einzelne Chöre der Cantate: Eine feste Burg in das lateinische übertragen worden sind und dass das Offertorium Dona nobis pacem nichts ist, als eine lateinische Version der Cantate: „Mit Fried und Freud fahr ich dahin." Wir finden den, dem Magnificat angehörigen Satz „Virga Jesse" in der Cantate: „Unser Mund sei voll Lachen" wieder und sehen zahlreiche Gelegenheits-Cantaten, beispielsweise die Glückwunsch-Serenade „Durchlauchtigster Leopold", in Kirchen-Cantaten verwandelt.

Auch andere Tonsetzer haben in ähnlicher Weise, wenn gleichwohl nicht in dem hier bemerkten Umfange, dieselben Gedanken mehrfach dargestellt. Wir mögen hier nur an Mozart in seinen Instrumental-Werken, an Händel in unzähligen seiner Werke, unter Anderen in der schönen Arie des Rinald „Lascia chio pianga", welche in seiner ersten Oper Almira als Sarabande erscheint, sowie in dem Triumphliede „Seht er kommt" erinnern, ferner an Gluck, welcher einen

Chor der „Alceste“ dem „Demophon“, die Scene der Furie des Hasses in der Armida aber in den Haupt-Gedanken derselben Oper entnommen hat und der den Chor der griechischen Frauen im ersten Act der „Iphigenia in Aulis“ in der „Iphigenia in Tauris“ wieder erscheinen lässt. Bach war ein sehr gewissenhafter ernster Mann, der schwerlich ohne besondere Veranlassung in so auffallender Weise gerade bei einer besonderen Art von Tonwerken, wie geschehen, verfahren sein wird. Dennoch ist diese Weise, ganze Tonstücke durch Umarbeitung aus bereits vorhandenen Compositionen zusammen zu stellen, schwer erklärlich. Dazu kommt, dass er, so sehr anerkannt werden muss, dass ein Theil der aus den Cantaten übernommenen Musikstücke durch die stattgehabte Umbildung vervollkommnet worden ist, doch hiebei, wie wir später sehen werden, nicht überall ganz glücklich war. Wir müssen daher diese Erscheinung als eine, aus dem Wesen Bachs hervorgegangene Thatsache hinnehmen, ohne sie vollständig erklären zu können.

Die kurze Messe enthält die zwei Theile des Bitt- und Lob-Opfers, jenes durch das dreifache Kyrie, dieses durch das Gloria in excelsis repräsentirt. Luther hatte in seiner Schrift über: „Die Weyhe der Mess und die genyssung des Hochwürdigen Sacraments“ (1524 zu Wittenberg gedruckt) ausdrücklich ausgesprochen, dass die gereinigte Kirche sich im Kyrie und in dem Englischen Psalm (dem Gloria) dem Gebrauch der alten Kirche anschliessen solle, während er die Idee des Opfers und den Mess-Canon als schriftwidrig aus ihm verbannt wissen wollte.*)

---

*) Quantz in seinem „Versuch über die Art die Flöte zu spielen“ (Hauptst. VIII. § 20) rechnet das Kyrie und Gloria als einen Theil der Messe, ausdrücklich zu den bei der Kirchenmusik der Protestanten vorkommenden Musikstücken. Eben dahin gehören nach ihm auch das Magnificat (siehe weiter unter Lit. H) das Te Deum, die Psalmen und die Oratoria.

Jedoch sollte jedes Kyrie, wie er in der anderen Schrift „Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts“ (1520 zu Wittenberg erschienen) verlangt, nicht dreimal wiederholt, sondern nur einmal gesungen werden. So gab es eine lutherische Messe im eigentlichen Sinne des Worts. Dem entsprechend finden wir auch in der liturgischen Einrichtung der St. Nicolai- und St. Thomas-Kirche zu Leipzig das Kyrie und Gloria mit der Bemerkung aufgeführt: „Wenn Musik ist wird musicirt.“ Es kann hiernach wohl angenommen werden, dass eine eigentliche und dringende Nothwendigkeit, diese beiden Stücke in musikalischer Form darzustellen, nicht vorgelegen habe, dass aber Bach, dem seine früheren Arbeiten in dieser Richtung nicht genügt haben mögen, und der nebenbei die vollständige Regulirung der Kirchenmusik für seine unmittelbare Lebensaufgabe erkannt hatte, durch die Zusammenstellung resp. Composition seiner kurzen Messen die Möglichkeit hat schaffen wollen, die musikalischen Theile der liturgischen Feier ganz zu vervollkommnen.

Im Allgemeinen waren diese lateinischen Messen nicht der Boden, auf welchem er sich mit der vollen Freiheit seiner erhabenen Gedanken bewegen konnte. In seinen übrigen Kirchenstücken hat er sich auf den evangelischen Cultus der Zeit gestützt, das Schriftwort und das Gebet mit der Predigt und dem Evangelio des Tages in Verbindung gebracht, und so auf die Kirchen-Gemeinde im Sinne seines Glaubens einzuwirken gesucht. Die ihm eigenthümliche Gabe, aus dem gegebenen Texte eine Besonderheit zu gestalten, in der Verschmelzung von Wortlaut, Wortsinn und Musik eine gewisse Unabänderlichkeit des Gegebenen darzustellen, führte seine deutschen Kirchentonwerke auf jene seltene Höhe, auf der wir sie, abgeschlossen von jedem anderen, ähnlich Geschaffenen, bewundern.

In diesen, obwohl für den lutherischen Gottes-

dienst bestimmten Messen aber bewegt er sich wie auf fremdem Boden. Es waren liturgische Formeln, welche. aus dem römisch-katholischen Cultus übernommen. der innerlichen Nothwendigkeit für den protestantischen Gottesdienst entbehrten. Symbole allgemeinen kirchlichen Inhalts, welche eben deshalb nicht jene charakteristische Färbung erhalten konnten, die Bach seinen übrigen Kirchencompositionen verliehen hat.

Auch der im Allgemeinen nicht zu verkennende Unterschied zwischen den. dem katholischen Cultus angehörigen Musiken und der protestantischen Kirchenmusik lässt hier seine Einwirkung bemerkbar werden.

Die katholische Kirchenmusik ist auf die innere Gefühlsrichtung, auf Anregung der Phantasie berechnet. Die Kunst erscheint in ihr als ein objectiv erhabenes Mittel, nicht eine andächtige Stimmung herbeizuführen, sondern jenen mystischen Reiz auszuüben, in welchem die sich vor Gott beugende Seele dem Glauben an das Wunderbare, Geheimnissvolle der Religion offen ist.

Daher ist in allen, dem katholischen Cultus angehörigen Kirchenmusiken der Charakter des christlichen Dogmas in Formen dargestellt, welche, wie ernst und streng sie an sich sein mögen, doch eine gewisse Zugänglichkeit für die grössere Menge der katholischen Kirchen-Gemeinde bewahren.

Ein anderes ist es mit der Musik für die protestantische Kirche. Das unbestimmte Gefühl, die Mystik des Religions-Cultus muss bei ihr in den Hintergrund treten. Der Glaube steht hier nicht auf der Basis des Geheimnissvollen, sondern des verkündigten Wortes. Glaube, Zuversicht, Kraft leben in ihr. Diese treten theils in dem Kirchenliede, theils in der contrapunktischen Behandlung der dem liturgischen Theile des Gottesdienstes angehörigen Musik hervor. Die Choräle sind in harmonischer Beziehung streng geformt, fest gegliedert. Die Melodie derselben ist ernst, oft herbe. Harmonie und Melodie sind der Grundstim-

mung des kirchlichen Gedankens, den sie darstellen sollen, untergeordnet.

Dieser unterscheidende Charakter tritt in den unserer Betrachtung vorliegenden kurzen Messen klar und deutlich hervor. Aber es tritt in ihnen auch noch das besondere der Bach'schen Conceptionen hinzu, jene Subjectivität, welche bei der zuhörenden Kirchen-Gemeinde eine gewisse Empfänglichkeit für die Tendenzen der Composition voraussetzt und ein specielles Eingehen in dieselben erfordert.

Dazu kommt, dass die bezeichneten Tonwerke, wesentlich aus schon vorhandenen protestantischen Kirchenmusiken entnommen, aus Veranlassung des Textes und der ihnen zu Theil gewordenen Umarbeitungen ihren ursprünglichen Charakter nicht in dem Maasse haben abstreifen können, um nicht alsbald im Wesentlichen als protestantische Kirchenmusik erkannt zu werden. Vielleicht lag es gerade in der Absicht des Tonsetzers, diese der Liturgie seiner Kirche angehörigen Messen von dem Charakter des römischen Cultus fern zu halten.

Wenn dies in gewissem Sinne für durchaus correct erachtet werden muss, so ist doch auf der anderen Seite nicht in Abrede zu stellen, dass durch diese Art der Darstellung der lateinischen Messen mindestens für die Auffassung der heutigen Zeit und unserer jetzigen kirchlichen Stimmungen eine gewisse Unsicherheit herbeigeführt wird, welche den aufmerksamen Zuhörer nicht recht zur Ruhe und Befriedigung gelangen lässt. Man ist gewohnt, diesen Stücken in anderer Umgebung und in weniger strengen Formen zu begegnen.

Wenn ein begeisterter Verehrer des grossen Tonmeisters*) in Bezug auf diese künstlerischen Un-

*) Dr. E. Krüger in Emden in seinem Aufsatz über protestantische und katholische Kirchenmusik. N. Zeitschr. f. Musik. 12. Bd. Th. 1. S. 206.

terschiede und weit über sie hinausgreifend wörtlich sagt:

„Es wäre ein höchster Standpunkt gedenkbar, auf welchem die Unterschiede der Confessionen verschwänden, und sich die höhere Einheit aus der Zusammenfassung der positiven Momente beider gestaltete. Angeborener Genius, günstige Verhältnisse, tiefste, selbst errungene Bildung könnten die grosse, Vielen unmöglich scheinende Versöhnung hervorrufen, in welcher die thatsächlich für immer geschiedenen Confessionen in einer idealen Annäherung sich begegneten, wo ohne die schlaffe Gleichgültigkeit einer bloss verständigen Toleranz die wahrhaft göttlichen Momente beider Kirchen als wechselseitig sich ergänzende erscheinen, um das eine Christenthum darzustellen etc.

Und dieses unbegreifliche Wunder ist erfüllet, längst vor hundert Jahren, durch den Dichter aller Dichter im Gebiete der Töne, durch den ewigen, wunderbaren Helden Sebastian Bach“ etc.,

so hat hier eben eine Ueberschwänglichkeit der Auffassung stattgefunden, welche über das Ziel hinausschiesst und selbst auf dem beschränkteren Gebiete des confessionellen Gegensatzes in den beiderseitigen Kirchenmusiken nicht als zutreffend erachtet werden kann.

Bei der speciellen Betrachtung der genannten „kurzen Messen“ in ihrer Besonderheit werden wir nicht zu lange verweilen.

In ihrer Allgemeinheit zeigt der strenge Styl, in dem sie geschrieben sind, nicht jenen, die Phantasie anregenden mystischen Charakter, jene schwungvolle heitere Pracht, welche den Messen der besseren katholischen Kirchen-Componisten eigen ist. Es ist der protestantische Geist des Meisters, welcher in ihnen hervortritt, ihre Form und ihr Wesen beherrscht, dieses für den lutherischen Dienst der Kirche stempelt. Das Concertirende der Arie bringt die ergreifende Wirkung

nicht überall hervor, die erwartet werden könnte, und der dogmatische Charakter ihrer ursprünglichen Bestimmung blickt oft genug unverkennbar durch die veränderten Worte und Sätze hindurch.

Jede dieser vier Messen besteht aus zwei Sätzen und verschiedenen Nummern, nämlich:

I. dem Kyrie, aus 3 Theilen (Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison),

II. dem Gloria (Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam) mit dem

a. Domine Deus (Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens. Domine fili unigenite, Jesus Christe, agnus Dei, filius patris); ferner dem

b. Qui tollis (Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis); dem

c. Quoniam (Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe); und endlich dem

d. Cum sancto spiritu (Cum sancto spiritu in Gloria Dei patris. Amen.),

von denen die ad a. bis c. genannten Stücke meist als Soli behandelt sind.

I. Die Messe in F-dur.

Das Kyrie (in 3 Sätzen mit 2 Hörnern, 2 Oboen, Fagot, Streich-Quartett, Orgel) ist ernst und in strengem Contrapunkt gesetzt. Der den Hörnern und Oboen gegebene Cantus firmus (agnus Dei) beherrscht in einfacher Grösse, an einzelnen Stellen durch den Bass und das Fagott unterstützt, den Chor. Das Gloria erhebt sich in schwungvoller Melodie, von den, in den wechselnden Passagen des Hauptmotivs aufsteigenden, nicht ohne grosse Schwierigkeit zu executirenden

Hörnern und den Oboen getragen, — ein schöner, in grosser Breite durchgeführter Satz.

Das Domine Deus (Bass-Solo), vom Quartett begleitet, dessen erste Violine eine lebhaft figurirte Bewegung zeigt, ist weniger ansprechend, als die ihm folgende Sopran-Arie „Qui tollis“ mit dem obligat behandelten Oboen-Solo, in welchem Gefühl und Melodie mit grösserer Empfindung hervortreten. Auf gleicher Höhe steht die Alt-Arie „Quoniam tu solus“ mit dem schönen, in zarten Wendungen sich entwickelnden Violin-Solo.

Der fugirte Schlusssatz, cum sancto spiritu vereinigt in der vollen Meisterschaft Bach'scher Fugen Alles, wodurch der strenge Styl in Kirchenstücken solcher Art den Eindruck fester Grösse und Erhabenheit hervorruft.

II. Die Messe in A-dur.

Die Messe in A-dur zeichnet sich durch verhältnissmässige Einfachheit und melodisch rhythmische Behandlung aus. Es liegt in ihr eine, bis zu einem gewissen Grade heitere reine Grundstimmung, welche sich durch alle Sätze hindurchzieht, und von den Bach'schen Kirchenstücken am ehesten sich der Stimmung der Römischen Kirchenmusik annähern dürfte. Die Chöre sind mit zwei fast durchweg obligat behandelten Flöten, dem Streich-Quartett und der Orgel gesetzt. Der Eindruck der sanften Bitte ist in dem Kyrie A-dur Adagio $^3/_4$ vorherrschend, das sich in reichen Wendungen voller Grazie und Anmuth, mehr auf Melodie als auf kunstreiche Harmonie berechnet, entfaltet.

Recitativisch, in überaus edler Declamation treten in dem folgenden Christe eleison die vier Gesangsstimmen nach einander in fugirtem Satze ein. Langgehaltene breite Accorde des Streich-Quartetts ruhen

wie glänzende Wolken im Lichte göttlichen Glanzes über dem bewundernswerthen Satze derselben, dem durch die beiden Flöten die fünfte Stimme hinzugefügt wird.

Dieses Stück, eines der kunstvollsten und grossartigsten, die Bach je geschrieben, erinnert in unverkennbarer Weise an das vierstimmige Recitativ der sechsten Abtheilung des Weihnachts-Oratorii: „Was will der Feinde Schrecken nun?“*) erhebt sich aber über dieses durch die grössere Ausführung der Melodie und die edle elegische Färbung. Es ist ein flehendes Gebet des vor Christi in tiefster Zerknirschung sich hingebenden Herzens.

Voll von glänzendem Schwunge folgt der dritte Satz in einer kurz zusammengehaltenen Fuge.

Nach dem in drei Sätzen in reichem Wechsel der Empfindungen bearbeiteten Gloria bildet die feierliche Behandlung der Worte: „et in terra pax“ für Alt, „adoramus te“ für Bass, weiterhin in der Wiederholung für den Tenor gesetzt, endlich das gratias agimus einen edel wirkenden wohlthuenden Gegensatz.

Alle diese Nummern bewegen sich im Adagio $^3/_4$, von den beiden Flöten über dem Grundbass begleitet, deren punktirter Gang auf das Motiv des ersten Satzes zurückführt. Das Gratias, welches statt des ursprünglichen Bass-Solo der Cantate, als vierstimmiger Satz in die unverändert festgehaltene Instrumentirung eingefügt worden, ist mit der grössesten Meisterschaft zu einem vollständig veränderten und völlig selbstständigen Tonstück umgestaltet.

Zu den wenig anregenden Sätzen gehören die beiden Arien Domine Deus für Bass und Quoniam tu solus für Alt. Ihre contrapunktische Vollendung führt nicht über eine gewisse Abstraktheit des Grundtons hinweg. Wie ein leuchtendes Gestein erhebt sich

---

*) Siehe Seite 224.

aus der ganzen Einfassung derselben die Sopran-Arie: Qui tollis peccata. Wie den zwei concertirenden Flöten und den all unisono gehenden Violinen und Bratschen in freiestimmigem zart melodischem Satze ohne Bass begleitet nun die Singstimme ausdrucksvoll und innig hervor. Es liegt in der schwermüthig sanften Haltung dieses schönen Stückes eine Weichheit und Hingebung, welche es den besten derartigen Tonschöpfungen Bach's anreihen.

Voll Feuer und in melodischer Pracht unter den in glanzvollem Schwunge sich entwickelnden Passagen der Flöten und der Violinen schliesst das cum sancto spiritu diese Messe ab, deren Gesammteindruck, wenn man den Charakter im Allgemeinen anerkennen will, als ein in hohem Grade wohlthuender wird bezeichnet werden müssen.

III. Die Messe in G-moll.

Weniger bestimmt wäre dies, wie wir glauben, von der Messe in G-moll zu sagen.

Wir haben im Eingange gesehen, dass Bach alle sechs Nummern derselben aus den dort näher bezeichneten Kirchen-Cantaten entnommen hat. Schon aus diesem Grunde würde es schwer geworden sein, einen allgemeinen einheitlichen Charakter festzuhalten. Dass, wie behauptet worden, „die aufs Wilde, Verzweifelnde streifenden Rufe dieser Messe eine aufs Höchste bebedrängte, Verderben bedrohte Schaar vor Augen führen",* hat uns nicht einleuchten wollen. Die complicirte Behandlung des Kyrie, neben der, der inneren kirchlichen Bedeutung dieses Satzes weniger entsprechenden Grundstimmung hat etwas Gezwungenes, unfertig Erscheinendes. Die Declamation des Christe eleison ist unnatürlich und geschraubt. Die Meister-

*) Lindner, „Zur Tonkunst", S. 180.

schaft des contrapunktischen Satzes führt über diese Bedenken nicht hinweg. Dass das Gloria in der G-moll-Tonart angestimmt und wesentlich in dieser durchgeführt wird, kann gleichfalls nicht zusagen.

Das Gratias (Bass-Solo, die 1. und 2. Violine all' unisono zu dem Grundbass) ist ohne hervortretendes Interesse, auch in einer weniger vollendeten Declamation behandelt, wie man solche bei Bach sonst gewohnt ist. Dasselbe lässt sich von der Alt-Arie: „Domine fili unigenite" (1. Oboe und Streich-Quartett) sagen, in welcher insbesondere die letzten Worte fast empfindungslos erscheinen.

Dieselben werden freilich gleich darauf in einem Tenor-Solo (zur concertirenden Oboe) wiederholt und es beginnt dieser Satz in grossartigeren Zügen. Indess wird dieser Eindruck in dem sich daran schliessenden kurzen Quoniam tu solus. (3/8 un poco allegro) nicht aufrecht erhalten.

IV. Die Messe in G-dur.

Auch in der Messe in G-dur sind 5 Stücke, also die übergrosse Mehrzahl, älteren Cantaten-Werken entnommen.

Das Kyrie ist ein in vollendetem Contrapunkt und in merkwürdiger Umkehrung der Hauptmotive geschriebener Satz von ernst kirchlichem Inhalt. Eine gewisse Frische und Kraft der Empfindung tritt deutlich hervor.

Das „Christe" entwickelt eine sanfter erregte, edle Stimmung.

Beiden Sätzen gegenüber zeigt das Gloria, von dem Sopran und Alt in reich verzierten Gängen und anmuthig harmonischen Wendungen begonnen, einen lebendig fortstrebenden Charakter. Das Orchester (2 Oboen und Quartett) beginnt nach dem ersten Eintritt der Stimmen einen fugirten Satz, welcher weiter-

hin sich über den Singstimmen in dem „et in terra pax“ in Verbindung mit dem ersten Hauptmotive derselben fortsetzt und dann von dem Chor aufgenommen, in reicher Verarbeitung zum Schluss geführt wird.

Von den Solo-Sätzen

gratias agimus für Bass,

Domine Deus Duo für Sopran und Alt,

Quoniam tu solus für Tenor mit obligater Oboe

ist nur das Domine Deus von mehr eingreifendem Interesse. Dasselbe enthält eine edle und gefühlvolle Cantilene. Die beiden Stimmen schreiten in wohlklingender Weise neben und mit einander her.

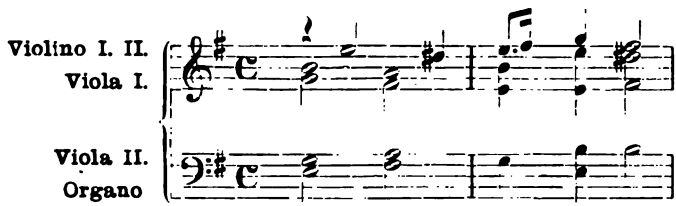
Lindner, in seiner Schrift „Zur Tonkunst“, Seite 126, verlangt, dass dies Stück von dem Chor, nicht durch Solo-Stimmen vorgetragen werde. Er sagt, es werde dadurch „zu einem der dramatischsten Chöre werden, zu einem leidenschaftlichen Rettungsrufe von rohster Gewalt bedrängter Weiber und Mädchen“.

Der Schlusschor „cum sancto spiritu“ gehört zu jener grossen Zahl contrapunktischer Meisterwerke, in welchen Bach seine unerreichte Fruchtbarkeit und Erfindungsgabe in der Behandlung und Verarbeitung eigenthümlich geformter Motive hervortreten lässt und zu den glänzendsten und edelsten Wirkungen emporhebt.

Gehen wir, ehe wir uns zu der „hohen Messe“ wenden, zu den übrigen, unter Bach's Namen auf uns gekommenen Messen zurück, so tritt auch in ihnen die allgemeine Grundstimmung des protestantischen Bewusstseins, wenn gleich nicht in so ausgeprägtem Charakter, hervor.

V. Die fünfstimmige Messe in C-moll.

Was zunächst die fünfstimmige Messe in C-moll, von 2 Violinen, 2 Violen, dem Bass und dem Grundbass begleitet, anbetrifft, so wird es uns schwer, zu



glauben, dass dieselbe nicht von Bach selbst herrühre. Rust in seiner Vorrede zum Magnificat (in der Bach-Ausgabe) schreibt dies Werk Johann Ludwig Bach aus Meiningen zu, weil sich am Schlusse der Partitur, die ihm vorgelegen hat, die Bemerkung findet: „Meiningen 16. July 1716. J. L. Bach.“ In der zu Berlin befindlichen Abschrift findet sich jedoch noch der Zusatz: „secundum autographum Sebastiani finitum die 31. Janr. 33.“

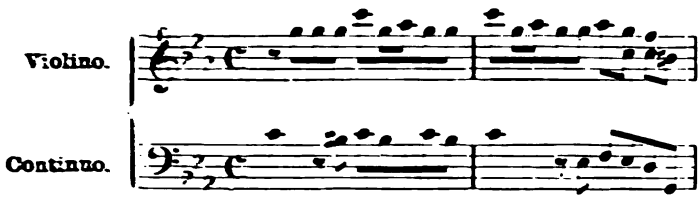
Dies dürfte wohl als ein Zeugniss gelten, dass dies schöne Werk, aus einer früheren Periode des Meisters herstammend, von seinem Vetter zu jener Zeit copirt worden sei. In jedem Falle wird die Conception desselben als seiner würdig betrachtet werden können, wenn schon nicht alle Theile auf der Höhe seiner vollendeten Kunstreife stehen mögen.

Im Gloria, einem vierstimmigen feurigen Chor, der zuerst vom Sopran und Alt angestimmt wird, beginnt der erste Sopran den Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ als Cantus firmus einzuführen, der dann durch alle folgenden Sätze hindurch unter den verschiedenen Formen und Wendungen, welche die Messe mit sich bringt, in glänzendster Weise durchgeführt wird.

Kaum ein Anderer als Sebastian Bach hätte einen solchen Gedanken fassen und in so vollendeter Art zur Ausführung bringen können.

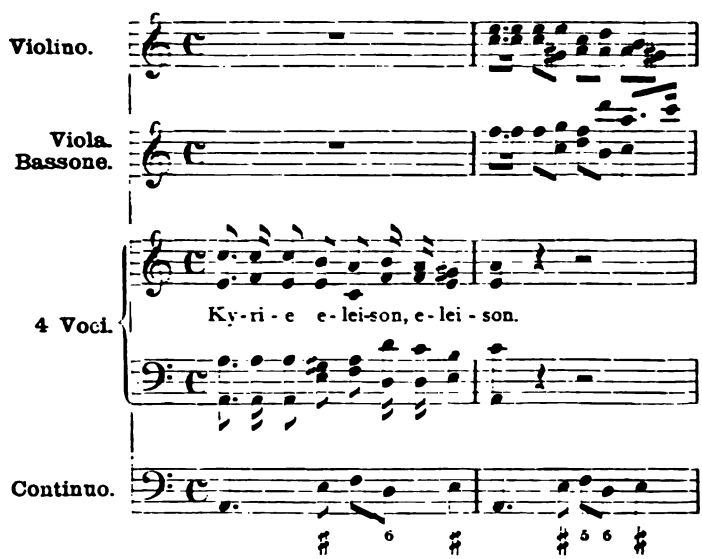
VI. Kyrie und Gloria in C-moll.

Das Kyrie und Gloria



für 4 Stimmen und Streich-Quartett in C-moll schreibt Rust (in derselben Vorrede zum Magnificat) der Arbeit eines Schülers zu, an der Bach helfend Antheil genommen habe. Das Duett: „Christe eleison" trägt die Bezeichnung „di J. S. Bach" und dürfte, wie auch der Chor: „Qui tollis" und das „Quoniam tu solus" (Duo für Alt und Tenor) von dem Meister selbst herrühren.

VII. Kyrie in A-moll.



Das Kyrie zu 4 Stimmen mit Streich-Quartett und Orgel ist nebst den Stimmen von Bach's Hand geschrieben. Rust glaubt, dass es von Wilderer sein könnte und mag es nicht den Bach'schen Werken zuzählen.

VIII. Kyrie in F-dur.

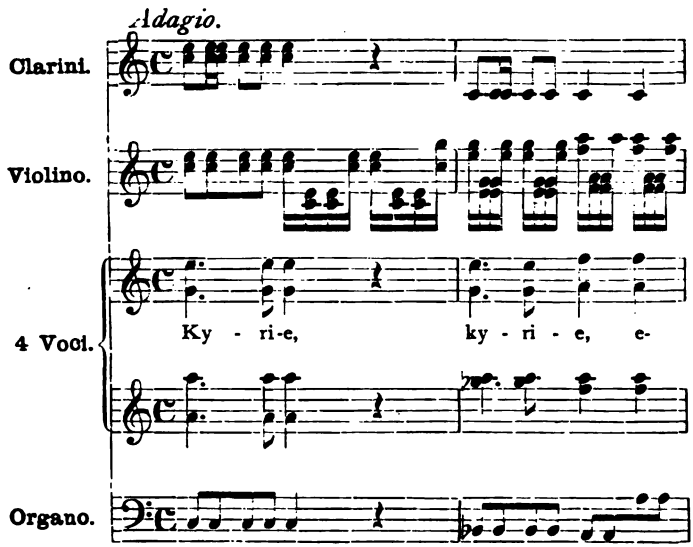
Das vierstimmige Kyrie in F-dur, nur vom Grundbass begleitet, ist nicht in der Urschrift vorhanden. Ein Cantus firmus im Sopran: „Christe, du Lamm Gottes", welcher auch im Christe eleison wieder erscheint, giebt dem nicht zu langen, ernst gehaltenen Satz ein höchst eigenthümlich erhabenes Gepräge. Hier, wie in der C-moll-Messe (No. V) spricht sich der musikalische Charakter des Protestantismus gegenüber dem lateinischen Texte und dem aus der alten Kirche übernommenen Rituale in ziemlicher Klarheit aus.

Auf der zweiten Seite der Berliner Abschrift finden sich von der Hand Hiller's einige Correcturen in der Stimmführung des Bass und Tenor mit dem Beisatze: „Ei, ei, Vater Bach!" Die Octaven des Tenor, welche den Bass zu verstärken bestimmt sind, wollten dem, wie es scheint etwas pedantischen Contrapunktisten nicht gefallen.

IX. Messe in C-dur.

Die „Missa a 4 voci, 2 Violini, 2 Clarini e Continuo" in C-dur ist von Bach's Hand geschrieben und in der ihm eigenthümlichen breiten Weise ausgearbeitet. Doch dürfte sie seiner vollendeteren Zeit nicht entsprossen sein. Sie enthält 10 Sätze, nämlich:

1. Kyrie, C-dur, Adagio, Allabreve, in glänzendem, festem Rhythmus, die Violinen in lebhaft harmonischen Gängen begleitend.
2. Christe eleison, $^3/_4$, Duo für Alt und Sopran, 2 Violinen und Bass.



3. Kyrie, $^4/_4$, Adagio, geht bald in ein Andante $^{12}/_8$ über, welches über einem glänzenden und breiten Thema fugirt ist.
4. Gloria, Allegro mit 2 Trompeten.
5. Laudamus te, G-dur $^3/_4$, Sopran-Solo, 2 Violinen.
6. Gratias, $^4/_4$. Dann bei dem „propter magnam gloriam“ in $^3/_4$ übergehend, mit lebhaft bewegter Orchester-Begleitung.
7. Domine Deus, $^{12}/_8$, Duo für Alt und Tenor.
8. Qui tollis, Adagio, Chor vierstimmig, in grossen Verhältnissen angelegt.
9. Quoniam, Bass-Solo $^3/_4$.
10. Cum sancto spiritu, kräftig gearbeitete Fuge im Style Bach's.

X. 8stimmige Messe in G-dur.

In dem Katalog von Forkel's musikalischem Nachlass (Göttingen 1879) findet sich aufgeführt:

Missa a 8 voci reale e ripiene con accomp. di due Orchestre. Lips. Paul.

Ferner finden wir in dem alten Kataloge von Breitkopf von 1761. S. 9.:

Missa a 2 Chori, 2 Violini, 2 Viole, Fagotto e Viola, 3 Oboi, Paille, Bassono e Violono, 8 voci cono. e 4 rip. à 3 Thaler 8 gute Groschen.

und in dem Kataloge von 1769 S. 12:

Kyrie cum Gloria a 2 Chori, I^mo Coro e Violini, 2 Viole, Fagotto e Violono, 4 voci, II^do Coro, 3 Oboi, Paille, Bassono, Violono, 4 voci, 4 voci ripien. ed Organo. Part. 3 Thaler. St. 3 Thaler 8 gute Groschen.

Es ist wahrscheinlich, dass diese Angaben in den erwähnten 3 Katalogen ein und dasselbe Werk betreffen und dass dies in der That ein Werk J. S. Bach's gewesen ist.

Dasselbe ist als 8stimmige Messe für 2 Orchester im Druck erschienen. Die bei Breitkopf und Härtel zu Leipzig erschienene Partitur „da Giov. Seb. Bach" setzt hinzu:

copiata della partitura autografa dell' autore.

Ueber die Aechtheit spricht sich Rust in der Vorrede zur Bach-Ausgabe des Magnificat wie folgt aus:

„Die Richtigkeit dieser Angabe (cop. d. part. autogr. dell' autore) muss dahingestellt bleiben. Das angebliche Original, in der Verlagshandlung vergeblich gesucht, scheint verloren gegangen. Dem Inhalt nach dürfte aber selbst im günstigsten Falle anzunehmen sein, dass die betreffende Vorlage ein anonymes Werk Bach's war. Kirnberger's Autorität haben wir freilich in dieser Frage gegen uns. Allein unter Berufung auf die mit Pölchau gemachten Erfahrungen müssen wir annehmen, dass auch hier ein Irrthum obwalte. Bach's Antheil an dem Werke ist vielleicht ein ähnlicher, wie bei dem für 4 Claviere arrangirten Vivaldischen Concerte. Dagegen findet sich selbst in

den kleinsten und schwächsten Werken kein Satz, wie z. B. das Allegro des ersten Kyrie, welches vollkommen homophon, 40 Takte lang mit einem ebenso oft wiederkehrenden monotonen Rhythmus beharrt."

Man kann den letzten Satz als richtig zugeben. Doch wird dem gegenüber nicht in Abrede zu stellen sein, dass auch Forkel bei seiner genauen Bekanntschaft mit den Arbeiten Seb. Bach's und bei seiner langjährigen Verbindung mit dessen Söhnen schwerlich ein solches Werk als das des Meisters aufbewahrt haben würde, wenn er nicht die Ueberzeugung von dessen Aechtheit gehabt hätte.

Ebenso kann nicht in Abrede gestellt werden, dass die grössere Menge der in den alten Breitkopf'schen Katalogen unter dem Namen J. S. Bach's angekündigten, oft lange Zeit verschollen gewesenen Werke mit den jetzt bekannten und anerkannten Arbeiten des Meisters in merkwürdiger Weise übereinstimmen.

Und so scheint auch die Vermuthung, dass es sich in dieser Messe um ein solches handle, nicht ganz ohne Begründung zu sein. Wenn in der That Seb. Bach in keinem einzigen seiner grösseren und kleineren Werke den homophonen Styl, wie wir ihn hier sehen, angewendet hat, so beweist dies nicht, dass er ihn nirgends habe anwenden wollen. Und wenn, was keineswegs ausgeschlossen ist, in der vorliegenden Messe die Umarbeitung eines anderen bereits vorhandenen Werkes erkannt werden müsste, so würde jedenfalls ein bedeutsamer Theil von dem darin anzuerkennenden hohen Werthe auf seine Rechnung gesetzt werden müssen.

Betrachten wir zunächst das Werk in ganz allgemeinen und leicht skizzirten Grundzügen.

Dasselbe beginnt mit dem Kyrie. G-dur. 4/4. Adagio. 2 Chöre, 2 Orchester.

Das erste Orchester besteht aus

2 Violinen,

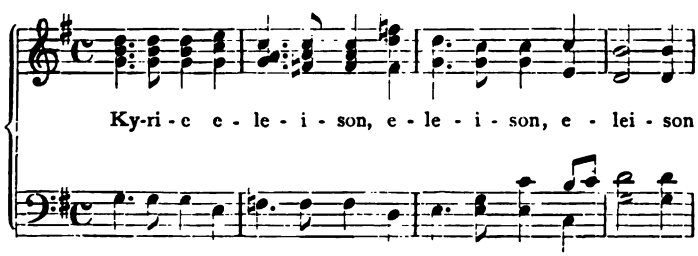
2 Violen,
Contrabass und Violoncell.

Das zweite aus
3 Oboen,
Fagott,
Contrabass und Violoncell.

Als Fundament:
Orgel und Fagotto.

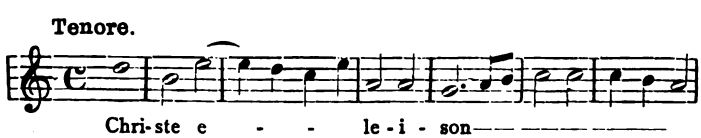
Diese Eintheilung und Gegenüberstellung der Blas-Instrumente gegen die Streich-Instrumente und die Verstärkung der Harmonie der letzteren durch eine zweite Bratsche entspricht jedenfalls dem Charakter der Bach'schen Orchester-Behandlung.

Der Chor setzt in langgedehnten festen Accorden ein. Das darauf folgende Allegro, im Wechsel der beiden Solo-Chöre und des den 2. Solo-Chor verstärkenden Haupt-Chors, ist fast durchweg homophon gehalten:



und würde in der That eher auf einen altitalienischen Meister, als auf Seb. Bach schliessen lassen.

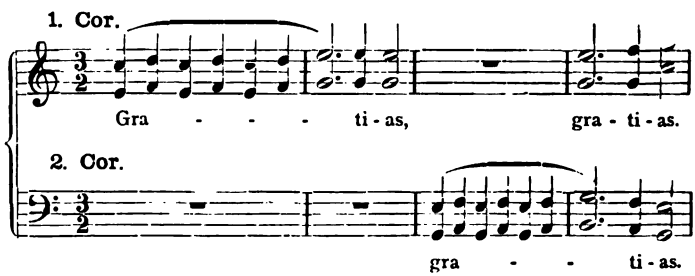
Dem Allegro folgt das Christe eleison in einem fugirten Chor, dessen Hauptmotiv vom ersten Solo-Chor und dem Haupt-Chor im Tenor begonnen wird:



dem der zweite Solo-Chor mit seinem Orchester gegenübertritt, und dem sich ein Allabr. con piu moto im $^3/_2$ (Kyrie eleison) anschliesst.

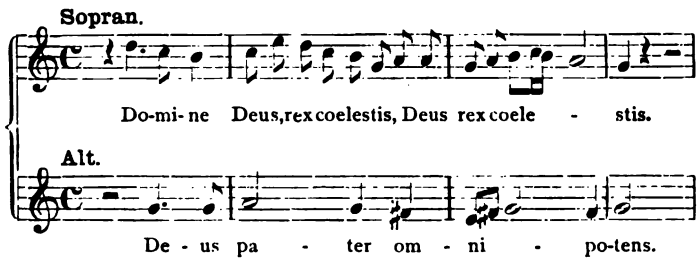
Das Gloria beginnt mit dem ersten Satz des ersten Kyrie. Ebenso das et in terra pax mit dem Allegro-Satze desselben Stücks, geht jedoch bei den Worten: bonae voluntatis in complicirtere Formen über. Mit dem Laudamus te beginnt ein fugirter Satz von glänzender Behandlung.

Der nächste Abschnitt: Gratias (Andante Allabr. C-dur. $^3/_2$) tritt in melodiöser Weise wieder in den homophonen Styl zurück,



der erst mit den Worten: propter magnam gloriam in eine mehr verschlungene Stimmführung übergeht, bald zu dem obigen Thema zurückführt, das zweite Thema wieder aufnimmt und dann in complicirterer Weise zum Schluss führt. Der Haupt-Chor tritt bald als Verstärkung des ersten, bald des zweiten Chors auf, während beide Orchester, hie und da in selbständiger Führung, das Hauptmotiv übernehmen.

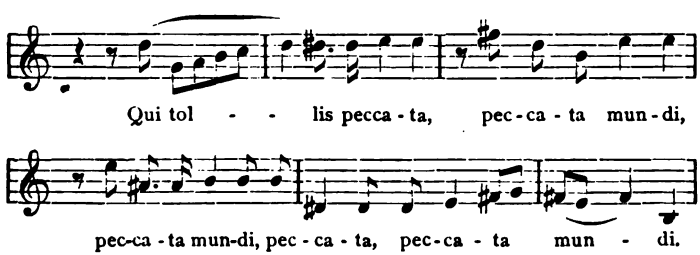
Das Domine Deus rex coelestis (un poco Allegro) beginnt, nur von dem Grundbass begleitet, mit zwei Themen zu gleicher Zeit:



welche weiterhin vom Tenor und Bass aufgenommen werden, wonach Sopran und Alt in den Stimmen wechseln.

Der zweite Chor antwortet in veränderter Vertheilung der Stimme: Jesu Christe, fili unigenite, worauf beide Chöre sich in vollständig 8stimmigem Satze zu dem Dominus Deus, agnus Dei vereinigen.

Hieran schliesst sich, vom zweiten Alt allein intonirt, in einem breiten, den Geist Bach's nicht verläugnenden Thema das qui tollis,



dem das miserere nostri des ersten Chors antwortet. Der erste Bass nimmt das Thema des Alt auf, und der zweite Chor antwortet mit dem suscipe deprecationem, in dem sich beide Chöre vereinigen.

Mit dem qui sedes ad dexteram fallen alle drei Chöre in 8stimmigem Satz, von beiden Orchestern getragen, ein, um mit dem miserere zu schliessen.

Das Quoniam wird vom Alt im ersten Chor in

langem und glänzend figurirtem Thema, dem die Violinen des ersten Orchesters in feuriger Gegenrede antworten, begonnen.

Mit den Worten: cum sancto spiritu beginnt eine glänzende Schlussfuge (das Haupt-Chor als Verstärkung des zweiten Solo-Chors), welche die Messe in schwungvoller festgegliederter Massen-Wirkung schliesst.

Im Ganzen macht das Werk, auch wenn man von der homophonen Behandlung eines Theils der ersten Sätze absehen will, nicht den Eindruck eines solchen, das der Blüthezeit des Meisters angehören könnte. Die im polyphonen und fugirten Styl geschriebenen Sätze sind bei aller Kunst nicht von jener Grösse, Pracht und Majestät, die wir sonst in seinen kirchlichen Werken zu finden gewohnt sind. Den tiefsinnigen und wunderbar geformten, aus dem gewöhnlichen Gange der musikalischen Entwickelungen heraustretenden Gedanken, welche uns bei Seb. Bach so oft begegnen, könnte man kaum das gratias hinzurechnen.

Dennoch enthalten die polyphonen Sätze dieser Messe, welche die grosse Mehrzahl bilden, Vieles, was das Gepräge der Autorschaft Bach's nicht verläugnet. Ebenso sind die kunstvolle Gliederung und Form des Ganzen und der ernste und würdig edle Charakter, der aus jedem einzelnen Satze spricht, der Art, dass die Schöpfung des Werks jedenfalls einem Meister von Rang und Bedeutung zugeschrieben werden muss.

Bei diesen durch Rust's Bedenken keineswegs gehobenen Zweifeln, bei den Gründen, welche der Autorschaft Bach's zur Seite stehen und bei der Wahrscheinlichkeit, dass es sich hier zum Mindesten um die selbständige Bearbeitung einer einem anderen Meister angehörigen Arbeit durch ihn handle, ist es zweckmässig erschienen, über diese Messe nicht mit einer kurz abweisenden Bemerkung fortzugehen. Viel-

leicht, dass weitere Forschung über die Sache mehr Licht verbreiten hilft.

Um die Reihe der, unter des grossen Meisters Namen auf uns gekommenen Messen und Messsätze ganz vollständig wiederzugeben, führen wir hier noch schliesslich folgende an:

a. „Missa a 2 Violini, 3 Tromboni in Ripieno, 4 Voci e Continuo", G-moll, von Bach's Hand geschrieben, muthmaasslich die Arbeit eines seiner Schüler, unter seiner Leitung und mit seiner Hilfe verfertigt.

b. „Kyrie a Soprano, Alto, Tenore e Basso, 2 Violini, Viola e Continuo", mit der Bezeichnung „di J. S. Bach", wahrscheinlich von Friedemann Bach herrührend; endlich

c. eine dreichörige Messe in G-dur, von Bach's Hand geschrieben.

In vorstehenden Angaben ist, soweit es möglich war, eine vollständige Zusammenstellung aller Werke gegeben, welche als „Missa breves" des grossen Tonsetzers, oder als Theile derselben genannt worden sind. [1])

Wir haben gesehen, dass einige derselben jedenfalls anderen Ursprunges sind, dass andere aus früheren Perioden seines Lebens herstammen mögen, und dass die ihm unmittelbar und aus der Zeit seiner Vollendung angehörigen derartigen Compositionen wesentlich aus

---

[1]) In dem Katalog von Forkel's musikalischem Nachlass (Göttingen 1819) findet sich aufgeführt S. 157:

J. S. Bach. Missa a 5 voci, 6 stromenti. Paul.

muthmaasslich dieselbe Messe, wie die unter V. genannte.

Ferner in dem Katalog von Breitkopf in Leipzig von 1761, S. 19:

J. S. Bach, Director Chor. Mus. in Lips. Missa a 2 Violini, Clarini, 4 voci ed Organo. à 1 Thaler 16 Groschen.

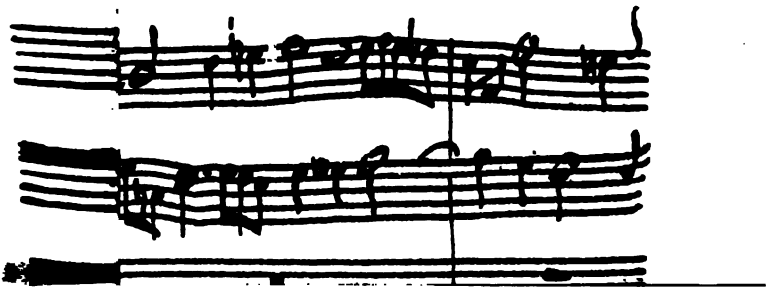
Missa a 1 Corno, 2 Violini, 2 Viole, 5 Voci, Organo. à 2 Thaler 12 Groschen.

Die erstere dieser beiden Messen dürfte mit der unter IX. genannten, die zweite mit der obigen ad V identisch sein, wenngleich dort ein Horn unter den Instrumenten nicht genannt ist.

anderen seiner Werke, nämlich den Kirchen-Cantaten, übernommen waren.

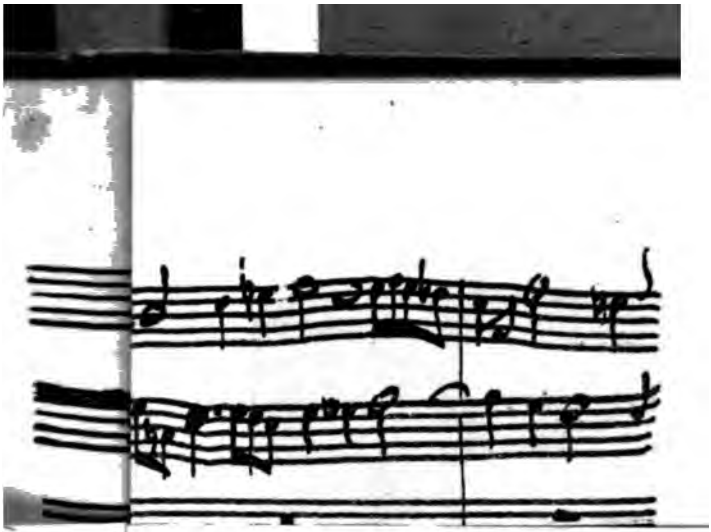
Aber der Rückblick auf diesen besonderen Zweig der so ausgedehnten und fruchtbaren Thätigkeit unseres Meisters, wie sehr er hie und da Zweifel und Bedenken Raum zu geben im Stande sein möchte, verwandelt sich in das Gefühl staunender und ehrfurchtsvoller Bewunderung, wenn wir aus dem Gebiete dieser kleinen Kirchenwerke hinaus in den Zauberkreis jener gewaltigen Schöpfung eintreten, welche unter dem Namen der H-moll-Messe bekannt ist.

Ende des zweiten Theiles.



kleinen Kirchenwerke hinaus in den Zauberkreis gewaltigen Schöpfung eintreten, welche unter Namen der H-moll-Messe bekannt ist.

Ende des zweiten Theiles.



Wilhelm Baensch Verlag